







Zürich

und

die wichtigsten Städte am Rhein

mit Bezug auf alte und neue Werke

der

Architektur, Sculptur und Malerei

charakterisirt

von

WILHELM FÜSSLI.

Zweite Ausgabe.

Zweiter Band.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Jurany.

1846.

Die wichtigsten Städte

am

Mittel- und Niederrhein

im deutschen Gebiet,

enthaltend

Schilderungen von Mainz, Wiesbaden, Frankfurt, Coblenz, Bonn, Cöln, Aachen und Düsseldorf.

Von

WILHELM FÜSSLI.

Zweite Ausgabe.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Jurany.

1846.

Vorwort.

Das letztjährige Versprechen erfüllend, reichen wir anmit dem Publikum den zweiten Theil unsers Buches über den Rhein dar.

Um den schon in der Vorrede zum ersten Bande angegebenen *Plan* im Wesentlichen befolgen zu können, um namentlich den Inhalt nicht bloss für *Rheinreisende*, sondern überhaupt für *Kunstfreunde* geniessbar zu machen, glaubten wir, wo es sich thun liess, *Kunstgeschichtliches* einflechten zu sollen. Daher schickten wir unter andern den Specialbeschreibungen allgemeine, artistisch-historische Umrisse voran, durch welche wir jedem, auch vom Rhein entfernten, Leser ein *Bild* von der Kunst und den Künstlern in den betreffenden Städten zu geben hofften. Vor allen Dingen schien es uns passend, die neuen Schulen von Frankfurt und Düsseldorf, die Grundpfeiler der jetzigen rheinischen Malerkunst, zu charakterisiren, nicht bloss einzelne Erzeugnisse derselben, denen wir zufällig begegneten, zu be-

rühren. Zwar ist die Aufgabe, lebende Künstler zu beurtheilen, immer schwierig. Indessen kam uns dabei der Standpunkt der heutigen Kritik zu Statten. Je mehr nämlich in unsern Tagen die Kunst eine grossartige Gestaltung gewinnt und mit klassischen Schöpfungen auftritt, desto weniger darf die Kritik, so scheint uns, eine kleinliche sein. Sie soll zunächst nach Richtung, Geist und Talent, mit Einem Wort, nach der *Wesenheit* in den Leistungen des Künstlers fragen und allfällige unwichtige technische Mängel als untergeordnet behandeln, nicht mit polizeilicher Geschäftigkeit dieselben aufspüren und denunziren und darüber das wahrhaft Gute übersehen. Die letztere Art von Kritik hat schon Göthe im »Kenner und Enthusiast« persiflirt.

Da wir nun Kunst *und* Künstler am Unterrhein, die beide in reicherm Maasse, als am Oberrhein, sich vorfinden, gleicher Aufmerksamkeit würdigen, aber doch den Raum des ersten Bandes nicht stark überschreiten wollten, so mussten wir noch mehr, als im ersten Band, auf die Beurtheilung der *hervorragenden* Erscheinungen uns beschränken.

Den *öffentlichen* Kunstgegenständen gaben wir den Vorrang vor *Privatsammlungen*, weil jene in der Regel bedeutender, der Dislocirung weniger unterworfen und dem Publikum meist zugänglicher sind, als diese. *Ein-*

lässliche Beschreibungen von Privatkunstsachen fanden daher nur selten Platz.

Sowohl mit Rücksicht auf den Raum des Buchs, als auf die Rheinreisenden, welche die Zwischenstazionen fast gar nicht zu besuchen pflegen, glaubten wir, ausser den im Titelblatt angegebenen, speciell behandelten Städten, andere Orte nur beiläufig oder gar nicht berühren zu sollen. Die *physiognomischen* Städte-Umrisse fassten wir wieder aus räumlichen Gründen absichtlich sehr kurz.

Die geschichtlichen, auf die Zeit der Entstehung und der Restaurazionen von mittelalterlichen Baumonumenten bezüglichen Daten entnahmen wir meist den Schriften von Boissere, Passavant, Lassaulx und Andern, ohne dass wir jedesmal uns auf die Quelle berufen zu müssen glaubten. Bei dem praktischen Zweck unsers Buches hätten häufige Citate wohl einen pedantischen oder prunkenden Schein zurückgelassen.

An der rheinisch-deutschen Grenze setzten wir unsern Schilderungen das Ziel. Berichte über belgische und holländische Kunst würden uns zu weit geführt und es unmöglich gemacht haben, dem Publikum die Darstellung der *rheinisch-deutschen Kunst* als *abgeschlossenes Ganzes* zu übergeben.

Unsern verehrten *Freunden am Rhein* sei unser Buch gewidmet, und denjenigen von ihnen, welche

durch ihre Mittheilungen uns unterstützten, öffentlich der verdiente Dank ausgesprochen. — Die schon in der Vorrede zum ersten Band gestellte Bitte wiederholen wir höflich, dass man uns schriftliche Berichtigungen allfälliger faktischer Irrthümer einsenden möchte.

Endlich ersuchen wir den Leser, die »Verbesserungen« hinten pag. 671 nicht zu übersehen.

Zürich, im Juni 1843.

Der Verfasser.

Register.

COBLENZ.

---

*

BONN.

CÖLN.

DÜSSELDORF.

Der Mittel- und der Niederrhein.

Kunstgeschichtlicher Umriss.

Architektur.

Wir sahen im ersten Band, dass den Christen in Rom zuerst für ihren Gottesdienst Basiliken eingeräumt wurden. Die antiken *Tempel*, ihrer ganzen Anlage nach darauf berechnet, das Domicil einer körperlich gedachten Gottheit zu symbolisiren, und nicht zum *Gebethaus einer Gemeine* eingerichtet, wie die Kirchen der Christen, konnten den letztern nicht dienen. Die Basiliken aber, öffentliche Gebäude für Rechtspflege u. s. w., welche grössere Versammlungen in sich fassten, stellten sich schon räumlich zu Kirchen als gut benutzbar dar; auch eignete sich die halbrunde Tribunal-Nische, in welcher sonst die Bildnisse der Kaiser standen, durch ihre Stelle und Form zum Altar. Die Eintheilung im Innern — eine doppelte Säulenreihe — konnte ohne Störung als Begrenzung des Schiffs und der Abseiten beibehalten werden. Man befreundete sich mit den Elementen dieser Gebäude so sehr, dass auch bei den neuen Kirchen in Rom im Wesentlichen die Basilikenform beibehalten wurde. *Die Basilika ist also die älteste christliche Kirchenform*, ein länglichtes Quadrat, dreifach durch Säulen abgetheilt, am Ende das Chor.

Neben und aus dem Römischen Basilikenstyl entwickelte sich (B. I. p. 16) nach und nach in *Byzanz* ein etwas abweichendes System, das zwar erst im sechsten

Jahrhundert in der Sophienkirche daselbst ein bestimmtes Gepräge annahm.*) Zwar wird auch hier noch der Grundplan der Basilika nicht verlassen, — allein in der Mitte des Hauptschiffs erheben sich, ein Quadrat beschreibend, vier durch Halbkreisbogen verbundene Pfeiler, auf denen eine weit gespannte *Kuppel* ruht. Die nachher oft angewendete Form des *Achtecks* mit einer Haupt- und mehreren Seitenkuppeln, überhaupt die weitere Ausbildung der Kuppelwölbung erscheinen als ein die byzantinische Baukunst von dem römischen Basilikenstyl unterscheidendes Merkmal. Indessen behielten die Byzantiner von den Basiliken Manches bei. Hinwieder aber fanden ihre Formen in Italien Anklang. Die Kirche St. Vitale in Ravenna z. B. (547 vollendet) ist rein byzantinisch, ebenso die Markuskirche in Venedig u. s. w. In Russland wurde die byz. Bauart herrschend, und auch in Westeuropa zeigte sich in einzelnen Monumenten ihr Einfluss, und Byzanz stand als Sitz altchristlicher bildender Kunst überhaupt im grössten Ansehen. Daher bezeichnete man auch bisher allen Rundbogenstyl mit dem technischen Worte »byzantinisch.« Einige neuere Schriftsteller aber nennen den mit dem alten römischen Basilikenbau übereinstimmenden, aus demselben ohne wesentlich byzantinische Beimischungen entnommenen den *»romanischen«*, welchem Kunstausdruck wir uns jetzt um so eher anschliessen, als die meisten Kirchen im Rundbogenstyl am Rhein wirklich weit mehr Elemente des römischen Basilikenbaues, als des eigentlich byzantinischen Styls an sich tragen.

Mit Bezug auf den *Basilikenbau*, mit dem wir es in den Specialbeschreibungen so häufig zu thun haben, müssen wir aber noch etwelche Erläuterung uns erlau-

---

*) Diese Kirche, schon von Constantin erbaut, unter Theodosius II. (nach 404) restaurirt, dann nach 530 durch Feuer zerstört, ward auf Justinians Befehl neu hergestellt durch den Baumeister *Anthemius von Tralles*.

ben.*) Früher deckte man das Mittelschiff in der Regel mit Balkenwerk, seltener mit Täferwerk ein**); später kamen statt der Holzdecken steinerne Gewölbe auf. Die schwerere Last der Eindeckung (meist Kreuzgewölbe) erforderte dann natürlich schwerere Pfeiler; die Seitenmauern der Schiffe mussten ebenfalls wegen des stärkeren Seitenschubs der Gewölbe sehr massiv und ohne bedeutende Fensterdurchbrechungen aufgeführt werden. Diese schweren Pfeiler, starken Mauern und verhältnissmässig kleinen Fenster, welche letztern man noch desshalb liebte, um die Helle des Tages der künstlichen Beleuchtung im Innern unterzuordnen, gaben manchen Kirchen einen etwas düsteren Charakter. Andere bewegten sich bei wesentlich gleicher Construkzion in hübscheren Verhältnissen. So machen gerade die meisten romanischen Kirchen am Rhein einen günstigen Totaleindruck.

Als man seit dem neunten und zehnten Jahrhundert immer grössere Kirchen baute, die Gewölbe somit immer weitere Spannung erhielten, erkannten die Baumeister nach und nach, dass der reine Halbkreis für weit gesprengte und belastete Gurtbogen nicht die nöthige Sicherheit und Dauerhaftigkeit gewähre, indem ein Weichen der Widerlager, ein Verschieben der Wölbsteine und daheriges Einstürzen des Gewölbes zu besorgen stand. Diesen Gefahren zu begegnen, nahmen die Baumeister in den Rundbogenstyl das spitzbogige Element auf, indem sie den Scheitel der halbrunden, weitgespannten Gewölbe in eine anfänglich zwar kaum bemerkbare Spitze auslaufen liessen. Die Reinheit des Halbkreises war damit gebrochen und die Gewölbe näherten sich nachher immer mehr dem *Spitzbogen*.

---

*) Einiges über Basiliken s. Bd. I. p. 23.

**) Jene ursprüngliche *Balken*construkzion hat Ziebland in der neuen von ihm erbauten Basilika in München angebracht. Der ganze Dachstuhl liegt offen vor uns, Malerei und Vergoldung schmücken die Balken.

Wiegmann setzt sehr klar auseinander*), wie im Abendland und zwar zuerst im Herzen von Deutschland förmliche spitzbogige Kreuzgewölbe »als organisches Ergebniss der Wissenschaft oder der empirischen Erfahrung« an die Stelle jener halbrunden Gewölbe getreten seien, wie der neue Bogen allmälig *das ganze Innere* der Gebäude durchdrungen und den Rundbogen daraus verdrängt habe, als das Aeussere noch unter der strengsten Herrschaft des Rundbogens gestanden. In *jener* Periode wurde auch die neue Form nicht so schnell, wie manche annehmen, die dominirende. »Es ist sogar wahrscheinlich, sagt unser Autor, dass sie einen langen und äusserst harten Kampf gegen die Vertheidiger der Reinheit des herrschenden Styls, wie gegen das allgemeine Vorurtheil (wohl auch gegen den mit zähem Willen am Alten hängenden Clerus) zu bestehen gehabt hat.«

Die Entwickelung des neuen Styls war aber später nicht mehr zu hemmen. Die allgemeine Begeisterung der abendländischen Völker hatte die Kreuzzüge hervorgerufen. Ein neuer gewaltiger Geist war erwacht. »Er ergriff, sagt Wiegmann, alle vorhandenen Elemente und stellte sie unter seine Herrschaft. Mit neuem Leben durchströmte er das Ritterthum, die Künste und das Leben. Kann ein günstigerer Zeitpunkt für die Aufnahme und Weiterbildung des bis dahin nicht ganz begriffenen Spitzbogens gedacht werden! Wenn der ruhig in sich selbst zurückkehrende Rundbogen das Symbol eines friedlichen und kaltverständigen Zustandes war, so konnte man in dem Spitzbogen das der Romantik und des leidenschaftlichen Himmelanstrebens kaum verkennen. Der

*) Siehe Wiegmann, Prof. an der Akademie zu Düsseldorf, Architekt: »über den Ursprung des Spitzbogenstyls«, Düsseldorf bei Buddeus 1842, eine Schrift, deren Ertrag für den Cölner-Dombau bestimmt ist. Als Anhang folgt das Statut eines projektirten »Vereins für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst«, der sich über ganz Deutschland erstrecken soll; sehr beherzigenswerth.

neue Geist bemächtigte sich desselben sofort als eines willkommenen Mittels zur Verwirklichung seiner kühnen Träume.« Das ist zugleich die Erklärung, warum, nachdem einmal der *Spitzbogenstyl* auch im *Aeussern* der Gebäude Anerkennung gefunden, die Ausbildung desselben mit einer wunderbaren Schnelligkeit von nun an fast in allen Gegenden Europa's vor sich ging.

Den Andeutungen über den Charakter dieses spätern oder *altdeutschen* Styls im B. I. p. 18 fügen wir folgendes bei: Im *Grundriss* weichen die *altdeutschen* Kirchen von den *romanischen* nicht wesentlich ab; nur der Thurmbau bringt in den ersteren öfter eine veränderte Eintheilung hervor und bildet nicht selten in seinem untersten Stock die Vorhalle der Kirche (s. z. B. das Münster zu Freiburg). Rücksichtlich der *Construkzion im Innern* strebte der altdeutsche Styl, die Gewölbe so zu gestalten, dass ihr Druck nicht auf die Seite, sondern senkrecht nach unten auf die Pfeiler erfolgte. Die Gurtbogen setzte man aus gehauenen starken Steinen zusammen, die Rippen ebenso; die Kappen dagegen (die zwischen den Rippen eingewölbten Theile) construirte man möglichst dünne und leicht; die Mauern und Säulen, welche nun keinen schweren Seitendruck mehr aushalten mussten, führte man schlank und zierlich aus, und durchbrach sie mit grossen reichen Fenstern. So erscheinen *Spitzgewölbe*, *Säulen* und *Fenster*, namentlich auch die schönen *Rosen* (Radfenster) als die wesentlichsten Gebilde im *Innern* der altdeutschen Kirchen. *Im Aeussern* charakterisiren die meist reichen *Portale*, die gewöhnlich in Pyramiden endigenden *Strebepfeiler*, welche an die Stelle der Pilaster des romanischen Styls treten, und ebenfalls die *Fenster*, vor allem aber die kolossalen, meist pyramidalen, reich gegliederten *Thürme*, die altdeutsche Bauart. Alle diese Gebilde beruhen auf dem Gesetz einer so consequenten, als geistreichen Entwickelung weniger Hauptformen. Erst die sinkende altdeutsche Kunst geht von dem organisch bedingten oder gerecht-

fertigten Detail zu willkürlichen Zierarten über; je mehr sie sich in der Anhäufung derselben gefällt, desto näher rückt sie ihrem Ende entgegen. — Nun zur *Baukunst am Rhein*, nämlich zu ihren *Haupterscheinungen*.

Tradizionen und Legenden berichten uns schon über die *früheste Zeit* des Christenthums Vieles von Zerstörung heidnischer Tempel und Erbauung christlicher Capellen am Rhein.*) Wir lassen die Glaubwürdigkeit dahingestellt. Wahrscheinlicher ist die Sage, dass im *vierten Jahrhundert* Helena, die Mutter Constantins, am Rhein, in Bonn, Cöln u. s. f. Kirchen gestiftet habe, da der Uebertritt des Kaisers zum Christenthum auch in den deutschen Provinzen der Manifestazionen bedurfte.**) Indessen lässt sich von damaligen Bauten kaum eine Spur mehr nachweisen. Auch aus den folgenden, so dunkeln, als unerfreulichen Jahrhunderten wenig von allgemeinem Kunst-Interesse. Aber für den Rhein, wie überhaupt für Deutschland, bricht unter der Regierung *Carls des Gr.* (768—814) eine neue Aera an. Wissenschaft und Künste gewinnen Boden: in der Baukunst geschieht Unerhörtes: *das Münster zu Aachen*, den ungeheuer reichen *Palast daselbst*, einen zweiten, ebenfalls luxuriosen *Palast zu Jngelheim* (unweit Mainz) lässt Carl der Gr. nach einander errichten, und es sind dies seine wichtigsten Bauwerke am Rhein, von denen aber leider nur noch das Münster, und zwar sehr verändert, kaum mehr erkennbar, dasteht. Zu dem Bau des letztern berief der Kaiser den Abt *Ansigis* aus der Normandie. Uebrigens soll *Carl* selbst, sein Kanzler *Eginhard* und sein Bibliothekar *Gewerd* der Architektur kundig gewesen sein. Auch Carls Sohn, *Ludwig der Fromme*, begünstigte die Baukunst: unter ihm entstand z. B. die mit dem Namen »Saalhof« bezeichnete *Residenz* in Frankfurt, von wel-

*) Siehe auch Bd. I. p. 453.

**) Laut Fiorillo sollen in den Rheingegenden auch *Wohnhäuser* im *römischen* Styl schon im vierten Jahrhundert existirt haben.

cher freilich nichts mehr übrig, als die Capelle, wenn auch diese nicht in eine spätere Zeit fällt. Gleich nach Carls Tod aber legte Erzbischof *Hildebald*, durch Legate des Kaisers dazu in Stand gesetzt, den Grundstein zu dem *Dom in Cöln*, dem grossartigsten romanischen Gebäude am Rhein aus dem neunten Jahrhundert*), das freilich einige Jahrhunderte später dem jetzigen, noch grandioser angelegten Tempel weichen musste, wahrscheinlich aber den Domen von Worms und Mainz als Vorbild diente. Die Vollendung dieses bedeutenden Werkes hatte sich bis 873 verzögert. — Gegen Ende des zehnten Jahrhunderts begann Bischof *Burkhard* den Bau des *Doms in Worms*, und Bischof *Willigis* gründete den *Dom in Mainz*, wie wir dann überhaupt damals die Bischöfe als die wesentlichen Beförderer der Kirchenbaukunst kennen lernen. Mit dem eilften Jahrhundert aber trat für die letztere die eigentlich fruchtbare Periode ein. Die grundlose Furcht, als ob mit dem Jahrtausend die Welt ihr Ende erreicht, verwandelte sich rasch in doppelte Regsamkeit. Von da an bis zur Erlöschung des romanischen Styls mehrte sich auch am Rhein die Zahl der Kirchen ausserordentlich und fallen unter andern in diese Periode die *St. Castorkirche in Coblenz*, *das Münster in Bonn*, die *St. Martins-*, die *St. Apostel-*, die *Cunibertskirche*, der jetzige Kuppelbau der *St. Gereonskirche zu Cöln*, die *St Quirinskirche in Neuss*, alle ausgezeichnet, die zwei letztern besonders *als Uebergangsgebäude* merkwürdig, in welchen bereits mancherlei Elemente des neuen spitzbogigen Styls hervortreten. Dies übrigens nur der kleinere, jedoch in künstlerischer Hinsicht wichtigere Theil der Kirchenbauten. Welche bedeutenden Summen flossen damals zu diesen Zwecken! Der Rhein war aber auch vor andern Gegenden begünstigt; der herrschende Wohlstand, die poetische Natur, die vie-

*) Siehe Abbildung in S. Boissere's Dom von Cöln, München 1842.

len Sagen und Lieder, welche sich an die Rheinlande knüpfen (von dem hörnernen Siegfried, der Genovefa, der Lurlei, die Sagen von Carl dem Gr. u. s. f.), die zahlreichen Bischofssitze — alles dies musste überhaupt Werke jeglichen Kunstzweiges nach sich ziehen und fördern. Kein Wunder daher, dass der romanische Styl hier zu so hoher Ausbildung gelangte. Zu bedauern bleibt nur, dass die Namen der Baumeister aus jenen Zeiten, deren Talent, Kühnheit und ernster Sinn die vollste Achtung verdienen, nicht auf die Nachwelt übergingen.

Wir treten in die *Periode des altdeutschen Styls*, dessen Herrschaft am Rhein durch den im Jahr 1248 unter *Erzbischof Conrad von Hochsteden* angefangenen *Dom in Cöln* schnell entschieden ward. *Meister Gerhard* soll der Schöpfer dieses grössten deutschen Monumentes sein, welches nach seinem Tode im gleichen Geiste fortgesetzt, indessen nicht vollendet wurde. Während der Periode des altdeutschen Styls, welcher sich, wie unsre Leser wissen, ungefähr drei Jahrhunderte erhielt, entstanden eine Menge spitzbogiger Kirchen: *der Dom zu Frankfurt*, in welchem die Baumeister *Madern Gertner* und *Hans v. Ingelheim* sich verewigten; die *Stephanskirche in Mainz;* die *Katharinenkirche in Oppenheim;* mehrere *Kirchen* in den Ortschaften *Geissenheim*, *Lorch*, *Bacharach*, *Oberwesel; das Chor der Florinskirche* und *das Chor der Liebfrauenkirche in Coblenz; die Minoritenkirche in Bonn; das Chor der St. Andreaskirche in Cöln; das Chor des Münsters in Aachen* u. s. w. Zu den gelungensten dieser Schöpfungen zählen wir den Dom in Frankfurt und die Kirche in Oppenheim. Den Erbauer der letzteren, wie der meisten übrigen Kirchen aus jener Zeit kennt man leider wieder nicht.

Wenn wir die den altdeutschen Monumenten inwohnende Originalität, nazionale Kraft und Grösse erwägen, so erscheint uns die *moderne deutsche* Architektur*),

*) Wir werden von nun an den in der Literatur adoptirten

welche vom sechszehnten Jahrhundert an überall Eingang fand, sehr nüchtern und fremd, besonders der Kirchenstyl. »Willig und aller selbständigen Produkzion entsagend, erklärt Kugler*), nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten.« Dies gilt auch von den Bauten am Rhein. Zeugniss dafür geben vor allen die *Jesuitenkirchen in Coblenz*, *Bonn*, *Cöln*, *Düsseldorf* und viele andere Gotteshäuser. Die Jesuiten, welche um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts nach Deutschland kamen, trugen überhaupt zur Verbreitung des neuen Styls viel bei.

Unter den *weltlichen*, öffentlichen, meist sehr massenhaften Gebäuden aus der *modernen* Periode halten wir *das ehemals kurfürstliche Residenzschloss in Coblenz*, von dem französischen Architekten *Peyre* im vorigen Jahrhundert erbaut, für das beste Werk am Rhein. Gerne hätten weltliche und geistliche Grosse die moderne Baukunst gehoben, das sieht man an den vielen zum Theil reichen Schlössern in Mainz, in Biberich, in Bonn u. s. w., aber der Geschmack war, namentlich seit Ludwig XIV., fast überall verdorben. »Man erfand, äusserte sich jüngst eine Stimme über die damalige Bauart, Abgeschmacktheiten, gewundene, querüberliegende Säulen, denen ein Spassvogel**) Perrücken und Haarbeutel als Capitäle ansetzte.« Die damalige Bauweise heisst daher auch oft der *Perrückenstyl*.

Als *Uebergangswerk* aus der modernen in die *jetzige* Richtung dürfte vielleicht das *Kurhaus in Wiesbaden* angeführt werden. Es macht sich zwar noch kein neu erfundenes System an demselben geltend, aber die anti-

---

Ausdruck »*modern*« mit Bezug auf Architektur, Sculptur, Malerei im Gegensatz zu der antiken, altchristlichen und mittelalterlichen Kunst gebrauchen. Unsre neue Zeit bezeichnen wir als Periode der *Gegenwart*, die sich also wieder von der modernen abtrennt.

*) Siehe sein vortreffliches Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1841.

**) Hogarth in seiner Abhandlung über das Schöne.

ken Formen sind doch mit Einsicht und Geschmack angewendet, das Schnörkelthum schon vermieden.

In Deutschland haben endlich *in der Gegenwart* sich wieder tüchtige Bauschulen aufgethan. Wir erinnern nur an *Berlin* (Schinkel) und *München* (Clenze, Gärtner, Ziebland). Auch *am Rhein* arbeiten tüchtige Architekten an der Verbesserung des Styls: *Hübsch* in Carlsruhe (B. I. p. 513), *Moller* in Darmstadt, *Lassaulx* in Coblenz, *Zwirner* in Cöln. *Moller* nimmt als Reformer der Baukunst eine bedeutende Stelle ein, und aus seiner Schule sind bereits wieder geschickte Architekten hervorgegangen. Obgleich ein Verehrer mittelalterlicher Gebäude, der sich durch sein ausgezeichnetes Werk: »Denkmäler deutscher Baukunst« und andere literarische wie auch artistische Arbeiten höchst verdient gemacht, und seine *vielseitige Bildung* dargethan hat, sucht er nicht sowohl absolut den romanischen oder altdeutschen Styl wieder ins Leben einzuführen, als vielmehr eine *eklektische*, *immer aber eigenthümliche Richtung* einzuschlagen, welche den Bedürfnissen der Gegenwart und dem nazionellen Sinn am meisten zusage. Auf diese Principien ist unter andern *sein Theater in Mainz* gegründet. — *Lassaulx*, *ein philosophischer Kopf*, verfolgt, jedoch in einer von Hübsch abweichenden Kunstweise, *das romanische System*, es übrigens, wie Hübsch, *frei* entwickelnd. Ein sehr ernster, religiöser Typus bildet den Grundzug seiner kirchlichen Gebäude. Als Belege führen wir an: *seine Kirchen zu Vallendar*, *Güls*, *Weisenthurm*, *Capellen*, *Cobern*, *Boos*, *Valwig*, *Waldesch*, deren Zahl zugleich seinen ausgedehnten Wirkungskreis andeutet. Wenn man Lassaulx's und Hübsch's Kirchen mit einander vergleicht, sieht man, wie mannigfaltiger Ausbeute der romanische Styl fähig ist. — *Zwirner*, ein Schüler von Schinkel, erweckt aufs Neue *das altdeutsche Bausystem*, wie dies dem *Restaurator des Cölnerdoms* kaum anders ziemte. Von seiner *poetischen* Phantasie zeugt die *Appollinariskirche* unweit

Bonn, unsers Wissens das erste und einzige *ganz neue* Gebäude am Rhein im spitzbogigen Styl, ein reiches, geschmackvolles Werk, welches hoffentlich zur Nachahmung reizt. So weit Hübsch am Oberrhein mit der Wiederbelebung des romanischen Styls durchdringt, so weit dürfte Zwirner am Niederrhein für die Hebung der *altdeutschen* Richtung vorschreiten.

Dies die allgemeinsten Umrisse der Architektur am Mittel- und Niederrhein.

Sculptur.

Wie mit Constantins Zeit die antike Architektur, so schliesst sich auch die antike Bildhauerei, welche sich noch in Rom erhalten hatte, mit jenem Moment ab. Die *altchristliche* Sculptur tritt an ihre Stelle, bleibt aber nach allem, was man darüber liest, auf einer niedrigen Stufe. Es fehlte an erzeugenden Kräften, und die neue Religion, bei ihrer Abneigung gegen den Bilderdienst, konnte der Plastik überhaupt nicht günstig sein. Ihrer Richtung sagten noch am meisten auf den Tod bezügliche Reliefdarstellungen an Sarkophagen zu, und der letztern scheinen auch eine nicht geringe Zahl in Rom verfertigt worden zu sein. Als im sechsten Jahrhundert zu *Byzanz* die altchristliche Architektur (I. p. 16 und oben p. 2) originellere Formen annahm, äusserte sich auch in der Sculptur ein neuer Styl, der nachher entschieden Vorbild für das Abendland wurde und Jahrhunderte lang mit unverwüstlicher Stabilität diese Stellung behauptete.

Dieser byzantinische Typus klebt nach unserm Dafürhalten den Sculpturen am Rhein bis gegen die Neige des Mittelalters mehr oder minder an, in den früheren Jahrhunderten allerdings stärker, als in den späteren. Wer z. B. die Bildwerke am Kreuzgang und Hauptportal des Grossmünsters in Zürich (I. p. 31) aus dem zehnten Jahrhundert mit den meist aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Statuen an den Domen zu Freiburg, Strass-

burg, Cöln vergleicht, wird jene erstern noch viel roher und ungeschlachter finden, als diese; aber auch den letztern geht ein neuer, eigenthümlicher Charakter, der sich etwa zu dem frühern Styl, wie der altdeutsche Baustyl zu dem romanischen verhielte, wenigstens nach unserm Dafürhalten wahrlich ab. Ebenso vermochten wir die *idealen* Eigenschaften, welche man ihnen vindiciren will, trotz aller Mühe nicht zu entdecken. Physiognomische Leerheit, Mangel an schönen Formen, stete Wiederholung derselben Motive, höchstens hie und da ein rechter Faltenwurf, das schienen uns — wir wagen das Geständniss offen abzulegen — im *Allgemeinen* die Grundzüge jener alten Bildwerke am Rhein. Wir könnten ihnen daher, wie den gemalten Scheiben aus dem vierzehnten Jahrhundert, nur *kunsthistorischen und dekorativen* Werth zugestehen. Sind sie ja auch — für Dekorazionszwecke ganz passend — grossentheils farbig angestrichen. Dagegen trafen wir Sculpturen aus dem Ende des fünfzehnten und dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts am Rhein, welche allerdings grossentheils sich der alten Starrheit entwunden und eine naturgemässere und geistigere Behandlung errungen haben. Doch kommen auch diese spätern mittelalterlichen Sculpturen den Antiken keineswegs gleich. — Indessen wir sind schuldig, einige Belege für unsere, vielleicht von Manchen verpönte, Ansicht anzuführen.*) Prüfe der Betrachtende dann selber.

Zu den ältesten Sculpturen am Rhein — Grabsteine u. dgl. nicht gerechnet — zählen wir *ein Bild der Plectrudis*, Gemahlin des Pipin von Heristal, an der Chormauer der *Kirche St. Maria zum Capitol in Cöln*, wahrscheinlich aus dem zehnten Jahrhundert, roh, schwerfällig; von gleicher Qualität *eine Thüre mit holzgeschnitzten Bildern*, Darstellungen aus dem Leben Jesu, glaublich aus dem eilften Jahrhundert *an derselben Kirche.*

*) Diese Belege werden in den Specialbeschreibungen genauer bezeichnet.

Ungefähr aus jener Zeit dürften auch die Bilder der *sieben Kurfürsten* an einem mittelalterlichen Gebäude *in Aachen* nahe bei dem Dom — es dient jetzt, wenn wir nicht irren, zu Magazinen — abstammen; auch hier roh byzantinische Weise. Sodann aus dem dreizehnten Jahrhundert die Monumente von *Siegf. v. Eppstein* und *A. de Turri im Dom zu Mainz*, von *Engelbert II. im Münster zu Bonn*, von *Ph. von Heinsberg im Dom zu Cöln*, die einen Statuen kolossal, andere lebensgross, die einen bemalt, die andern nicht, alle von Sandstein, alle höchst unerquicklich. Kaum besser die Monumente aus dem vierzehnten Jahrhundert von *P. v. Aspelt* und *M. v. Buchek u. A. im Dom zu Mainz;* die *Bildwerke* an dem Querbau *des Doms zu Frankfurt;* das Grabmal des *Erzb. Cuno von Falkenstein* in der *St. Castorkirche zu Coblenz* (kolossal); die *Bilder* am *südlichen Cölnerdom-Thurm;* die Kolossalstatuen von *Christus*, *Maria und den* 12 *Aposteln* im *Chor daselbst;* alle noch in byzantinischen Banden eingeschnürt, nur die letztern besser drapirt, auch in der Anlage etwas kühner, als die übrigen. Eines der besten Bildwerke aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts dürfte der *kolossale Christoph* im Cölnerdom sein, welcher für die damalige Zeit sehr frei behandelt ist. Endlich aus der Spätzeit dieser Periode, welche bereits den *Uebergang* aus der *byzantinischen* in die *moderne* Sculptur bezeichnet, mehrere Monumente wieder im *Dom zu Mainz*, unter denen uns als künstlerisch sehr achtungswerth erscheinen dasjenige des Erzb. *D. v. Isenburg*, des *A. v. Sachsen*, des *B. v. Breidenbach*, des Erzb. *v. Henneberg*, des *v. Liebenstein* u. s. w. Ueberhaupt bemerken wir während jenes Momentes in Deutschland einen Umschwung dieses Fachs, und es ist nur zu bedauern, dass bald nachher die sonst so wohlthätige Reformazion die Künste hemmte und dass mit der modern italienischen Baukunst auch italienische Bildhauerei überall massgebend wurde, sonst hätte sich vom Anfang des sechszehnten Jahrhun-

derts an wohl eine bessere, *nazionelle* Sculptur entwickeln müssen. Gehören doch jener bessern Richtung schon ehrenwerthe deutsche Meister an: *Adam Kraft in Nürnberg* † 1507, *Tilman Riemenschneider von Würzburg* † 1513, *Niclaus Lerch von Strassburg* † 1513 (Bd. I. p. 273), *Georg Syrlin Vater und Sohn aus Ulm*, und besonders *Peter Vischer zu Nürnberg* † 1529. Von ihnen allen existiren in verschiedenen Kirchen hauptsächlich Reliefs an Tabernakeln, Sarkophagen, Kanzeln u. s. f.

Die Periode der modernen Sculptur beginnt mit dem sechszehnten und reicht bis in's neunzehnte Jahrhundert. Ihre Wiege Italien. Dort zeichnen sich als Bildhauer vorzüglich aus: *Ghiberti* † 1455, *Donatello* † 1466, *Verocchio* † 1488, *Sansovino* † 1529, *Michelangelo Buonarotti* † 1564. An genialer Erfindung und Gewalt des Vortrags erreichte keiner den letztern, und insofern stand unter ihm die Sculptur höher, als nie mehr seit der antiken Zeit. Allein oft artete seine Grösse in eine rauschende aus, und damit rief er zugleich maniristische Tendenzen, — den Verfall der Kunst — hervor. Einer seiner tüchtigsten Nachfolger war noch *Benvenuto Cellini*, den unsere Leser aus Göthe kennen. Die grosse Zahl der spätern ital. Bildhauer übergehen wir, nur des *L. Bernini* († 1680), eines sehr einflussreichen Maniristen noch erwähnend, welcher mitunter auch Meisterhaftes hervorbrachte.

Am *Rhein* finden wir die einen Künstler noch eine Zeit lang mehr der vorhergegangenen deutschen Methode, die andern mehr der italienischen Richtung zugethan, wie denn niemals eine bestehende Kunstweise plötzlich verschwindet, eine neue plötzlich herrschend wird. So sind z. B. im Dom zu Mainz die Denkmäler der Familie *v. Brendel* von 1562 und *v. Gablenz* von 1592 noch sehr im deutschen Styl des fünfzehnten Jahrhunderts gehalten, während das, zwar kleine Denkmal des Domherrn *R. Rau* von 1588 den altdeutschen Typus ganz abgelegt hat und dasjenige des Erzb. *Sebastian* von 1555 sogar

schon stark an Rococo leidet. So liessen sich ähnliche Vergleichungen weiter anstellen. Allein wir beschränken uns, noch einzelne theils umfangreichere, theils bessere Sculpturen aus der modernen Periode zusammenzustellen: *der Tod der Maria* im Dom zu Frankfurt, wahrscheinlich aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts; das Denkmal von *F. v. Ingelheim* im Dom zu Mainz — italienischer Meissel aus dem siebenzehnten Jahrhundert; das Monument des *v. Hochkirchen* im Cölnerdom aus dem achtzehnten Jahrhundert, wieder von einem Italiener, *Fortini* — ziemlich manirirt —; aus demselben Jahrhundert die kolossale Reiterstatue des Churfürsten *Johann Wilhelm* in *Düsseldorf* von *G. Grupello;* endlich das Grabmal des *v. Breidenbach-Bürresheim* im Dom *zu Mainz* von *Melchior.* Ganz *mittelmässiger* Erzeugnisse, namentlich in den Kirchen, genug. Oeftere schwere Kriegsnoth, geringe Liebhaberei für Plastik, mehr Neigung für Malerei — das sind mit die Ursachen, warum die Sculptur sich nicht *höher* emporschwang.

Nun aber bricht *die gegenwärtige Zeit* an, welche Winkelmann, der auf den idealen Werth, die hohe Einfachheit und technische Vollkommenheit der Antiken hinwies, vorbereitet hatte. Den Künstlern fielen die Schuppen von den Augen, die Winkelmannische Fackel äscherte den Perrückenstyl ein. *Trippel* aus Schaffhausen*) und *Canova* aus Possagno treten zuerst — gegen Ende des vorigen Jahrhunderts — als entschiedene Gegner des Rococo, als Verehrer der Antiken in *Rom* auf. Leider mischte der letztere in seinen sonst reinen Styl manches Süssliche.**) *Thorwaldsen* fasste den klassischen Geist der Antiken schärfer auf und überflügelte bald als der wahre Reformator seine Vorgänger. Auch in Deutschland bewirkten tüchtige Bildhauer einen Umschwung, im Süden (Stuttgart) hauptsächlich *Dannecker* (B. I. p. 70),

*) Siehe Bd. I. p. 91.

**) Siehe auch Bd. I. p. 495.

im Norden (Berlin) *J. G. Schadow.* Unter ihnen bildeten sich wieder ausgezeichnete Meister, und gegenwärtig sind nur wenige deutsche Kunstorte ohne solide Sculptur. In Berlin steht an der Spitze der jetzigen Bildhauerschule *Rauch*, in München *Schwanthaler*, wohl der genialste und produktivste Schüler von Thorwaldsen. Aus den Ateliers von mehreren dieser Männer gelangten Bildwerke an den *Rhein*: von *Thorwaldsen* unter andern *Guttenberg* in Mainz, von *Dannecker* eine *Ariande* in Frankfurt, von *Rauch* das Grabmahl *Niebuhr's* in Bonn, von *Schwanthaler* das Monument *Frauenlob's* in Mainz.

Am Rhein selbst wird die Bildhauerei durch einige verdiente Künstler kultivirt, in Frankfurt z. B. durch *Launitz* und *Zwerger*, beide Schüler von Thorwaldsen. Zwei andere wackere junge Bildhauer, *Jos. Scholl* in Mainz und *Ed. Wendelstädt* in Frankfurt, riss der Tod erst kürzlich mitten aus ihrem Wirken hinweg. Ferner dürften einige andere jüngere Künstler, wie *Schorb* aus Coblenz, *Borger* und besonders *Blaeser* aus Cöln (letzterer ein ausgezeichneter Schüler Rauchs, in Berlin lebend), der Sculptur am Rhein später namhafte Kräfte zuführen. Täuschen wir uns nicht, so werden am Rhein überhaupt innerhalb weniger Dezennien zahlreichere und bedeutendere Werke dieses Zweiges erstehen, als im ganzen vorigen Jahrhundert, denn das Bedürfniss nach Monumenten ist offenbar erwacht.

Malerei.

Auch dieser Zweig muss schon sehr frühe in Deutschland und besonders am *Rhein* betrieben worden sein.*) Doch haben sich bei so leicht zerstörbarem Material in der Regel nur noch die Nachrichten davon erhalten. So war z. B. Karls des Gr. *Palast zu Ingelheim* mit *Gemälden* aus der Geschichte der ersten christlichen Kai-

*) Ueber den Gang der *antiken* und *italienischen* Malerei siehe einige Andeutungen in Bd. I. p. 219 u. folg.

ser und aus dem Leben Karls des Gr. selbst, *die Kirche* des Palastes aber mit Darstellungen aus dem A. und N. Test. geziert. Miniaturen, für Karl den Gr. verfertigt, finden sich noch in Trier. Wie aber die Bildhauerei den byzantinischen Typus Jahrhunderte lang nicht ablegen konnte, so scheint uns diess in der Malerei auch der Fall gewesen zu sein, und können daher alle Erzeugnisse aus so frühem Alter nur die Kindheit der Kunst verrathen. Selbst die meisten Gemälde aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert haben für uns noch etwas sehr Abstossendes. In dieser Zeit stand übrigens die *Cölnerschule* schon im Ansehen, und dasselbe stieg mit Recht gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch ihren *Meister Wilhelm.* Er führte einen neuen Wendepunkt herbei, strebte — zwar mit ungleichem Glück — nach naturgemässern Formen und ragte in der Motivirung und Färbung über seine Vorgänger heraus. Sein muthmasslicher Schüler, *Meister Stephan,* folgte der von ihm eingeschlagenen Richtung und hat gediegene Werke hinterlassen. Auch am Ende des Mittelalters, als ungefähr gleichzeitig die Schulen von Augsburg, Ulm, Nürnberg, Colmar, Basel blühten, hatte die Cölnerschule in *Barth. de Bruyn* einen ausgezeichneten Repräsentanten, während die übrigen damaligen rheinischen Künstler wenig bekannt sind, ausser *Gruenewald* in Frankfurt. Uebrigens mögen auch manche schätzenswerthe Namen sich verloren haben; diess um so mehr, als ja so viele Bilder am Rhein durch Unverstand zu Grunde gegangen oder sonst verschwunden sind. — Wir bezeichnen aus der Periode des Mittelalters einige noch *vorhandene,* entweder kunsthistorisch oder künstlerisch interessante Werke, die Bemerkung vorausschickend, dass, da die Geistlichkeit damals theils die Kunst beschützte, theils selbst ausübte und da die meisten Gemälde in Kirchen und Klöstern ausgeführt wurden, man sich nicht wundern muss, dass der kirchliche Ideenkreis sich ganz auf die Malerei

übertrug. Daher die stets sich wiederholenden biblischen Darstellungen: Geburt Jesu, Maria mit dem Kinde, ihr Tod, ihre Krönung, Kreuzigung und Himmelfahrt Christi u. s. f., dann die Bildnisse der Heiligen. Von den am Oberrhein (siehe Basel und Strassburg) im fünfzehnten und Anfang des sechszehnten Jahrhunderts vorkommenden Todtentänzen entdeckten wir am Niederrhein keine Spur. Zu den erheblichsten Bildern zählen wir nun: *Fresken* in der *Gruft* der *St. Gereonskirche* zu *Cöln*, wahrscheinlich aus dem dreizehnten Jahrhundert, Märtyrer und Heilige darstellend, bloss von kunsthistorischem Werth; die *Glasmalereien* im *Chor* des *Cölnerdoms*, aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts — Maria mit dem Kind und die Könige aus dem Stamm Juda — in der Form roh, in der Färbung von grosser Wirkung; ein *Wandgemälde* in der *St. Kastorkirche* zu *Coblenz*, die Kreuzigung, aus der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts, muthmasslich von *Meister Wilhelm von Cöln;* das sog. *Cölnerdombild*, *Staffelei-Erzeugniss* — die Anbetung der h. drei Könige — im Dom zu Cöln aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, glaublich von *Meister Stephan;* ferner ungefähr aus *derselben* Zeit die *Wandmalereien* im Dom zu *Frankfurt* — Christus, Maria Himmelfarth u. s. w. — ebenfalls einem Cölnermaler zugeschrieben, formell noch sehr mangelhaft; im Kreuzgang des ehem. Carmeliterklosters zu Frankfurt *Fresken* aus dem sechszehnten Jahrhundert, Darstellungen aus dem A. und N. Test.; endlich sehr vorzügliche *Glasmalereien* aus dem Anfang desselben Jahrhunderts im *nördlichen Seitenschiff* des Doms zu *Cöln* und in der *St. Peterskirche* daselbst, meist biblische und heilige Personen. Ziehen wir aus allen diesen Bildern ein Gesammtresultat, so finden wir, dass die altrheinische, wie die altdeutsche Kunst, vom reinsten Streben beseelt, und in der Auffassung und Individualschilderung stark war, dass aber ihre formelle Behandlung im Durchschnitt an grossen Män-

geln leidet, über welche man sich wegsetzen muss, wenn man die Vorzüge geniessen will.

Zu der *modernen* Periode (sechszehntes bis neunzehntes Jahrhundert) uns wendend, bemerken wir, dass in der Malerei, wie in andern Fächern, die Nachklänge aus der scheidenden Epoche sich noch eine Zeit lang erhalten, auch dass ein undeutliches Streben, ein Schwanken zwischen alter und neuer Richtung bei manchen Künstlern sich kund gibt. Nachdem aber einmal die moderne, von Italien ausgehende Malerei dominirt, ist so zu sagen alle Spur des altdeutschen Styls vertilgt, gerade wie die altdeutsche Architektur schon im siebenzehnten Jahrhundert völlig verschwunden war. Die deutschen modernen Maler zeichnen sich aber nicht, wie ihre Vorväter, durch eine innig empfundene Darstellung aus; sie borgen von den Italienern, und zwar nicht immer das Beste, werden in der Regel Manirísten und gehen mehr auf den äussern Effekt, als innere Grösse aus. Daher so entsetzlich viele, theils leere, theils weichliche und süssliche Gemälde aus jener Zeit im biblisch- und profanhistorischen Zweige. Genre und Landschaft fand bessere, oft sehr verdienstvolle Vertreter: namentlich prosperirten diejenigen unter ihnen, welche die Niederländer zu Vorbildern nahmen, die in jenen Fächern gleiche Superiorität behaupteten, wie die Italiener in der biblischen Historie.

Diess war im Allgemeinen der Zustand der Malerei im Norden von Deutschland, wie *am Rhein*. Nur Düsseldorf machte sich eine Zeit lang als Malerstadt berühmt, unter Kurfürst *Joh. Wilhelm* (Ende des siebenzehnten und im achtzehnten Jahrhundert), als er einige italienische und niederländische Meister dahin berufen, eine Gallerie angelegt und überhaupt sehr Löbliches zur Hebung der Kunst gethan hatte. Sodann verdienen zwei wenigstens ihrer *Geburt* nach dem Rhein angehörende *Historienmaler* unsre Achtung, wenn wir sie auch nicht allzu hoch

stellen können: *Sandrart* aus Frankfurt und *Joh. v. Aachen* aus Cöln. Der *am Rhein* selbst wirkende *Januarius Zick* aber, Hofmaler von *Coblenz*, welcher in manchen Kirchen *monumentale* Werke ausführte, war ein schätzenswerther Künstler; die *Cölnermaler Geldorf*, *Hülzmann*, *Pottgiesser*, *Schütt*, welche übrigens Zick an Energie und Produktivität nicht erreichten, verdienen doch auch genannt zu werden. Unter den *Landschaftern* sind hervorzuheben: *Ad. Elzheimer* von Frankfurt, der nach idealer Behandlung seiner Vorwürfe strebte; *J. H. Roos* von da, ein tüchtiger Kolorist; *Ch. G. Schütz*, der charaktervolle Veduten malte; *Trautmann* ebenda, stark in den Lichteffekten.

Unter *Carl Theodor*, den wir schon in Mannheim als Beschützer der Kunst kennen lernten (I. p. 580) trat die *Akademie* von Düsseldorf in's Leben, welche auf die rheinische Malerei grossen Einfluss müsste erlangt haben, wenn nicht die politische Wendung der Dinge (franz. Oberherrschaft) sie mitten in der Entwickelung unterbrochen hätte. Namentlich würde der *Uebergang* aus der modernen Periode in die Gegenwart in *Dir. J. Pet. Langer* daselbst einen Vertreter gefunden haben.

Einzelne rheinische Künstler, welche wir als *Uebergangsmänner* betrachten, werden bei den Specialberichten ihren Platz finden. Im *Allgemeinen* lässt sich mit Bezug auf dieselben etwa als Merkmal aufstellen, dass sie von der frühern übertriebenen Anwendung der Allegorieen sich entwöhnen, zu wahrerem Kolorit (besonders in den Portraits) und zu strengerer Zeichnung zurückkehren.

Die *gegenwärtige* Periode hat am Rhein ein neues Kunstleben geschaffen, wie in manchen Orten Deutschlands. Als der *Vorläufer der neuen deutschen Kunstrichtung* ist bekanntlich *Carstens* anzusehen (B. I. p. 128), welcher Ende des vorigen Jahrhunderts in Rom den herrschenden

manirististischenTendenzen sich entgegenstemmte; als *Gründer* der *neuen deutschen Kunst* aber erscheinen *Cornelius*, *Overbeck*, *Veit*, *Schadow*, welche ebenfalls in Rom ihre praktische Laufbahn eröffneten und in gemeinsam ausgeführten *Fresken* aus Josephs Geschichte im Hause des Consuls Bartholdi daselbst sogleich glänzend die neue *ideal-historische* Richtung bezeichneten*). Dies war der *Anfang* der neuen *monumentalen* Kunst, welche nach Deutschland selbst zu verpflanzen zuerst *Cornelius* vorbehalten war, der die Glyptothek in *München* und Anderes daselbst mit Fresken schmückte.**)

Zu gleicher Zeit aber, als Cornelius in München als praktischer Künstler auftrat, fand auch *am Rhein* durch *ihn* die neue Richtung Eingang. Er war nämlich Direktor an der Düsseldorferakademie (nur im Sommer arbeitete er in München), behielt diese Stelle ein paar Jahre und hat bedeutsame Spuren seines Wirkens hinterlassen. Ausgezeichnete Schüler, wie *Götzenberger* in Mannheim (I. 584) und *Stilke* in Düsseldorf hat er für die Rheingegenden gebildet, und *monumentale* Werke entstanden hauptsächlich durch seinen Einfluss, wie die Darstellung der vier Fakultäten in der Aula zu Bonn. Nach ihm erhielt *Schadow* die Direktorstelle in Düsseldorf, welcher vom ersten Moment an der Schule mit dem glücklichsten Erfolg eine ehrenvolle Stellung zu erringen strebte. Unter ihm haben eine grosse Zahl ausgezeichneter Künstler die Meisterschaft errungen, wie *Lessing*, *Hübner*, *Bendemann*, *Deger*, *Mücke*, *Sohn*, *Hildebrandt*, *Steinbrück*, *Becker* (letzterer nun Professor in Frankfurt) u. s. w. Um dieselbe Zeit, als Schadow in

*) Cornelius übernahm die Composizion und Ausführung der Traumdeutung Josephs vor Pharao und der Erkennungsscene; Overbeck den Verkauf Josephs und die sieben magern Jahre; Veit die sieben fetten Jahre und Joseph von Potiphars Weib bedroht; Schadow die Traumdeutung Josephs im Kerker und Jakob, dem man das blutige Kleid Josephs bringt.

**) Siehe Münchens Kunstschätze von W. Füssli, 1841.

Düsseldorf einzog, ward *Veit* an das Städelsche Kunstinstitut nach Frankfurt berufen. Ist es nicht eine merkwürdige Erscheinung, dass das Schicksal von den vier deutschen Kunstreformatoren *dreien* (der vierte, Overbeck, hat und wird Rom nie verlassen) gerade am *Rhein* ihren kürzern oder längern Wirkungskreis anwies? Auch Veit pflegte die ihm anvertraute Anstalt mit Liebe, und unter seinen Schülern haben sich besonders *Steinle* und *Rethel* (letzterer früher Eleve in Düsseldorf) einen verbreiteten Namen erworben. Beide Schulen, Düsseldorf und Frankfurt, werden fortan die wesentlichen artistischen Stützpunkte für den Rhein sein, und aus denselben sich neue Kräfte nach den dortigen Städten verbreiten, wie auch bereits in Mainz, Coblenz, Cöln u. s. w. Künstler aus jenen Schulen ihre Ateliers aufgeschlagen haben.

Aber nicht nur *Maler* haben Schadow und Veit gebildet, ein neues Kunstleben ist überhaupt seit ihrem Auftreten am Rhein erwacht. Es entstanden *Kunstvereine*, von denen sich derjenige in *Frankfurt* und der *rheinisch-westphälische*, dessen Ausschuss in *Düsseldorf* seinen Sitz hat, zum Zwecke setzten, einen Theil ihrer Einnahmen auf wahrhaft patriotische, uneigennützige Weise zu *monumentalen* Werken zu verwenden. Man wird erstaunen, wenn man namentlich die Leistungen des letztern Vereins bei der Specialbeschreibung liest. Ferner hat sich durch den Impuls beider Schulen auch die *Freskomalerei* am Rhein neue Geltung verschafft. Zwar führte — unabhängig von jenem Einfluss — *Götzenberger* von Mannheim den Cyclus seiner biblischen Freskobilder voriges Jahr in *Nierstein* aus. Aber in *Frankfurt* malte *Veit* selbst im Städelschen Gebäude die Einführung der Künste in Deutschland durch die Religion in Fresko; *Steinle* schmückte die Kapelle der Burg *Rheineck* (Besitzthum von Prof. Bethmann-Holweg) mit Fresken aus der biblischen Geschichte; *Rethel's* Composizionen aus dem Leben Karls des Gr. für den Rathhaussaal zu *Aachen* sind bereits genehmigt und wer-

den in Fresko ausgeführt. *Setegast* stellte die Findung des Kreuzes Christi in der Pfarrkirche zu *Ehrenbreitenstein* in Fresko dar. In *Heltorf* (unweit Düsseldorf) wurde durch *Lessing*, *Mücke*, *Plüddemann* ein Saal mit Darstellungen aus dem Leben Barbarossa's, durch *Mücke* ferner ein kirchlicher Gegenstand in der ehem. Jesuitenkirche zu *Düsseldorf* in Fresko gemalt. Vorigen Sommer arbeitete *J. A. Lasinski* in Cöln (früher Eleve von Düsseldorf) kolossale biblische Figuren im *Cölnerdom* in Fresko aus und *weitere* Fresken im *Dom*, Engel und Heilige sind ihm gemeinsam mit *Steinle* übertragen. Ferner hat *Lasinski* auf der Burg *Stolzenfels* (Eigenthum des Königs) historisch-romantische Bilder in Fresko begonnen, und mit den Composizionen zu weiteren historischen Wand-Darstellungen für *Stolzenfels* ist *Stilke* beschäftigt. Die neue Kirche auf *Apollinarisberg* lässt Freih. von Fürstenberg mit bibl. Darstellungen und Scenen aus dem Leben des h. Apollinaris durch die Düsseldorfer: *Deger*, *And.* und *C. Müller* und *Ittenbach*, in Fresko ausmalen. In *Elberfeld* erhält der Rathssaal ein grosses Fries mit Freskogemälden, darstellend: die alten Germanen, ihre Herrmannsschlacht, die Annahme des Christenthums, die steigende Kultur, den daherigen Wohlstand, — *Mücke*, *Fay*, *Plüddemann* und *L. Claasen* übertragen. Den *Arkadengang* des neu zu bauenden Akademieflügels in *Düsseldorf* sollen ebenfalls laut königlichem Wort Fresken aus der deutschen Geschichte zieren. Bedarf es noch weiterer Zeugnisse für die *höhere Richtung*, welche die Kunst am Rhein genommen? Dennoch müssen wir hinzufügen, dass *monumentale* Werke auch mittelst der *Oelmalerei* in's Leben treten. Unter vielen andern heben wir heraus: die Kolossalfiguren der sämmtlichen *deutschen Kaiser* im Römer zu *Frankfurt*, von verschiedenen Künstlern verfertigt; eine *Madonna mit dem Kind*, grosses Altarbild in *Coblenz* von *Schadow;* die *Juden im Exil* auf dem städt. Museum zu

Cöln von *Bendemann; Christus* vor der Geisselung und *Maria mit dem Kind*, beides grosse Altargemälde in der ehem. Jesuitenkirche in *Düsseldorf*, jenes von *Hübner*, dieses von *Deger;* endlich das neueste Werk von *Lessing: Huss* vor dem Concil in Constanz. In der *Glasmalerei* dürfte bald ebenfalls eine neue Epoche anbrechen. Zwar haben sich am Rhein selbst noch keine Künstler von bedeutenderem Rufe in diesem Fache hervorgethan; aber doch fängt *Grass* in Cöln allmälig an tiefer in dasselbe einzudringen, und von *München* her sind bedeutende neue Glasmalereien theils schon an den Rhein gekommen, theils angekündigt: in *Vallendar* bei Coblenz z. B. ein prachtvolles Glasfenster von *Rökkel*, Madonna mit dem Kind; vier Fenster der südlichen Abseite des *Cölnerdoms* wird der König von Baiern mit Glasmalereien aus seiner Manufaktur schmücken*). Ueberhaupt wird die Restaurazion des Doms gewiss wesentliche Fortschritte in der Glasmalerei am Rhein nach sich ziehen. — Fernere Leistungen nun in jeglichem Fache der Malerei fallen in die Specialberichte.

Eines rheinischen Künstlers aber müssen wir noch gedenken, der (so zu sagen ausnahmsweise) in der französischen Schule — unter Horace Vernet — sich bildete, auch seines hervorragenden Talents und seiner Richtung wegen sich mit seinem Lehrer völlig vergleichen lässt: *Simon Meister* in Cöln, *Schlachten-* und *Pferdemaler.*

Werfen wir auf die gedrängte Uebersicht der monumentalen Arbeiten einen Blick zurück, namentlich auf die in *jüngster* Zeit dekretirten und begonnenen Unternehmungen, so braucht es keines Scharfsinnes, um zu erkennen, dass für die rheinische Kunst eine neue Aera angebrochen ist, und dass dieselbe an *allgemeiner* Bedeutung immer mehr gewinnen wird.

Wir glaubten mit unsrer möglichst gedrängten Skizze

*) Die Ankündigung dieses bedeutenden Geschenkes lasen wir im Cölner-Domblatt v. Jenner 1843.

über Architektur, Sculptur und Malerei dem Leser einen ungefähren Begriff von dem zu verschaffen, was er am Rhein in artistischer Hinsicht zu erwarten hat. Eine weitere Ausführung hätten wir unschwer geben können, sie lag aber ausser unserem Plan und Raum. Die Specialbeschreibungen, zu denen wir nun übergehen, werden die nähere Entwickelung dieses Schema bringen.

Fahrt von Mannheim nach Mainz.

Mannheim und die Umgegend bildete den Grenzstein unsers ersten Bandes. Auf dem Wege von dort bis Mainz verdienen *drei* Punkte in künstlerischer Beziehung unsere Aufmerksamkeit: *Worms*, *Oppenheim*, *Nierstein*.

Der Dom in Worms, das Werk von *Bischof Burkhard*, 996 angefangen, 1016 vollendet, erlitt in der Folge sehr bedeutende Neuerungen und wurde 1110 zum zweiten Mal geweiht, was in der Regel nur bei durchgreifenden Veränderungen einer Kirche geschah. Aus dieser spätern Zeit rührt wahrscheinlich der Dom seinen *wesentlichen Bestandtheilen* nach. Derselbe imponirt durch seine schönen Längen- und Höhenverhältnisse und durch die Struktur, in welcher sich der Charakter einer gewölbten Basilika entschieden ausspricht. Die Flügel des westlichen Querbaus treten stark heraus, so dass sich im Grundriss die Kreuzform scharf ausprägt.*) Die Eigenthümlichkeit eines doppelten Chors findet sich auch am Dom zu Speyer, zu Mainz u. s. w. Zur Seite jedes Chors erheben sich zwei Thürme; als äusserer architektonischer Hauptschmuck erscheinen an Chor und Thürmen (in den obern Stockwerken) Gallerieen von Säulchen, ähnlich jenen am Dome zu Mainz und Bonn, an der Apostels- und der St. Martinskirche

*) Die Kreuzesform der Kirchen betreffend, siehe Bd. I. p. 23.

zu Cöln u. s. f. Im *Innern* die Wände massenhaft, einfach; das Schiff nimmt gerade die doppelte Breite einer Abseite ein; die Pfeiler, welche die Kreuzgewölbe tragen, stylgemäss viereckig, nicht rund (siehe Münster in Zürich, Dom in Mainz, etc.); der Gesammteindruck ernst. Die westlichen Gewölbe zeigen schon den Spitzbogen, und überhaupt finden sich am westlichen Theil des Doms Uebergangsmotive zum altdeutschen Styl.

Die Details an und in der Kirche lassen wir unberührt. Nur so viel zur Erläuterung, dass die wunderbare weibliche Gestalt oben im Giebel des grossen Portals auf der Südseite, sitzend auf einem apokalyptischen Thiere, mit dem vierfachen Kopf eines Engels, Löwen, Stiers und Adlers (Attribute der vier Evangelisten), nach den Einen die triumphirende christliche Kirche, nach den Andern die Theologie bedeuten soll.

— *Oppenheim* ist berühmt durch seine *Katharinenkirche*, welche im J. 1262 soll gegründet und 1317 vollendet worden sein. Das westliche Chor, jetzt zerstört, war erst 1439 hinzugekommen. Den auffallenden Unterschied zwischen dem romanischen und dem altdeutschen Styl kann man recht deutlich erkennen, wenn man diese Kirche mit dem Dom zu Worms vergleicht. An dem letztern fanden wir den *Rundbogen* in Thüren, Fenstern u. s. w., breite Mauermassen von verhältnissmässig kleinen Fenstern durchbrochen, die Wände und Pfeiler von geringer architektonischer Bekleidung: in der Kirche zu Oppenheim sehen wir den *Spitzbogen* ebenso konsequent an Thüren, Fenstern etc. durchgeführt; an dem noch vorhandenen Chor und dem Querbau beleben zierliche Details die Massen; Schiff und Abseite sind besonders reich, so dass diese Theile nicht sowohl grosse Steinmassen, als eine Composizion der schönsten ornamentalen Figuren darstellen. In Pfeiler- und Fensterverzierungen, im Stabwerk, in den Rosen, Kleeblättern und anderen Motiven, in den schlanken Säulenbündeln

und zierlichen Capitälen, überall scharfe, den antiken Gebilden der Baukunst nahe kommende Profilirungen! Die Bogen hoch geschwungen. Man fühlt sich von Erwin's Geist umschwebt. Leider ist der Schöpfer dieser, wie so mancher Kirche am Rhein nicht kekannt. Als eine bedeutsame Erscheinung in der Baukunst gilt sie aber, so viel wir wissen, bei allen Sachkundigen*)

— *Nierstein.* In der Capelle des von Herding'schen Schlosses sind sehr sehenswerth die Freskogemälde von *Götzenberger* in Mannheim, biblische Darstellungen; das Hauptbild die Anbetung durch die Könige und Hirten. Da wir die trefflichen Composizionen nach den Cartons, von welchen der Künstler in den wesentlichen Theilen nicht abgewichen, beschrieben haben (siehe Bd. I. p. 587 und fol.), so dürfen wir uns hier auf die Bemerkung beschränken, dass wir auch rücksichtlich der Ausführung diesen Cyclus in die Reihe der *schätzbaren Monumente neuer deutscher Malerei* stellen, welchen wir weiterhin in Frankfurt, in Bonn u. s. f. begegnen.

MAINZ.

Statistisches.

Mainz, dessen Ursprung in die Römerzeit hinaufreicht und das im Mittelalter durch Handel und Wissenschaft hervorragte, in dessen Mauern Frauenlob und

*) *Stieglitz* setzt sie sehr hoch und hebt unter andern zwei Fenster (das erste und das vierte der südlichen Abseite), dieses nach dem Dreieck, jenes nach dem Fünfeck sehr kunstvoll abgetheilt, besonders heraus. *Moller* widmet in seinen »Denkmälern der deutschen Baukunst« dieser Kirche mehrere Blätter und äussert sich unter anderm dahin: »die Mauern sind von gehauenen Steinen und haben nicht mehr als 18 Zoll Dicke. Im Innern des Schiffs bemerkt man gar keine Wände, indem der ganze Raum zwischen den schlanken Pfeilern durch die weiten, reich verzierten, zum Theil noch mit Glasmalerei geschmückten Fenstern (aus dem vierzehnten Jahrhundert) ausgefüllt wird.« *Wieg-*

andere Sänger blühten und Guttenberg die Buchdruckerkunst in's Leben rief, — Mainz, vormals die Hauptstadt eines sehr mächtigen Erzstiftes, hat im Sturm der Zeiten seine Züge bedeutend verändert. Als eines strategisch wichtigen Punktes suchten sich im siebenzehnten Jahrhundert die kriegführenden Theile stets seiner zu bemächtigen, es fiel bald in die Hände der Schweden, bald in die Hände der Franzosen. — Von 1797—1814 blieb es wieder Frankreich einverleibt als Hauptstadt des Departements des Donnersberges, und 1814 kam es endlich an Hessen-Darmstadt, ward aber zugleich zur *deutschen Bundesfestung* erklärt, deren Besatzung aus Oesterreichern und Preussen besteht. Den mittelalterlichen äussern Charakter hat Mainz grossentheils abgelegt, nur die Kirchthürme und einige enge Gassen erinnern noch an alte Zeiten. Die *Lage* der Stadt ist hübsch; unter den öffentlichen Vergnügungsorten »die Anlage« besonders empfehlenswerth. Durch die Eisenbahnverbindung mit Frankfurt und Wiesbaden, wie auch durch die vermehrte Dampfschifffarth hat Mainz sehr gewonnen.

Die Kunst.

Lokalgeschichtliche Skizze.

Architektur. Da wir es überall mit den *wesentlichsten* Erscheinungen der Kunst zu thun haben, so können wir auf blosse *Ueberreste römischer* Bauten, wie man sie noch bei Mainz zeigt (z. B. in Zahlbach), keine

---

mann führt das vollendete System der *spitzbogigen Gewölbe* namentlich in dem Kreuz- und den Seitenschiffen der Kath. Kirche an. *Kugler* endlich sagt unter anderm, sie sei von höchster Bedeutung für die Entwickelung der altdeutschen Architektur, und setzt hinzu: »In der eigentlichen Kirche erscheint der eigenthümlich gestaltete Chor in sehr schlichten, früh-germanischen Formen; das Schiff dagegen in reicher Ausbildung des Styls, und zwar so, dass vornehmlich die Gliederung der Pfeiler — die Strenge der Form, welche noch bei den Pfeilern des Cölner-Doms zu Grunde liegt, aufs Anmuthigste lösend — sich in lauterster Weise entfaltet zeigt.«

Rücksicht nehmen. Auch die dunkle Geschichte sehr früher *christlicher* nicht mehr existirender Gebäude muss uns ferne liegen. Wir bemerken daher nur beiläufig, dass schon im sechsten Jahrhundert Bischof *Sidonius* und zur Zeit Karls des Gr. Erzb. *Richolf* für den Kirchenbau thätig gewesen sein sollen. Einen vorzüglichen Begünstiger der Künste aber erhielt Mainz in Erzb. *Willigis*, welcher unter anderm gegen Ende des zehnten Jahrhunderts *den Dom* gründete und von der Wittwe des Kaisers Otto II., der prachtliebenden griechischen Prinzessin *Theophania*, damaliger Reichsregentin, in seinen Unternehmungen unterstützt wurde.*) Indessen erscheint der Dom keineswegs als *Ein Ganzes* von gleichem Alter. Vielmehr können wir an demselben in seiner *jetzigen* Gestalt romanischen Styl, Uebergangstheile, und spitzbogige Bauart erkennen. Den Namen irgend eines Baumeisters aus der Zeit von Willigis oder den nächstfolgenden Jahrhunderten haben wir aber nicht erfahren können. Nur aus dem fünfzehnten Jahrhundert ist uns ein *Johannes Weckerling* als Architekt am Kreuzgang des Doms bekannt, dessen Werk von seiner Tüchtigkeit Zeugniss gibt. Von einem zweiten Baumeister, *Niclaus Quecke*, wissen wir, dass er von 1494—1503 am Dom zu Frankfurt arbeitete. Dieser mag wohl in Mainz auch Manches ausgeführt haben. Mehr noch, als die verlorenen Namen, bedauern wir übrigens den Verlust eines vorzüglichen weltlichen altdeutschen Gebäudes, *des ehem. Kaufhauses*, welches 1312 erbaut, und 1812 auf Befehl der franz. Regierung, wir glauben, um Platz zu gewinnen, abgerissen wurde. Moller hat in seinen »Denkmälern« uns noch das Bild davon erhalten; es übertraf den Gürzenich in Cöln an Schönheit der Verhältnisse und Detailreichthum. Dieses Kaufhaus, dann *der Kreuzgang und sog. Pfarrthurm des Doms*, so wie *die Stephans-*

---

*) S. J. Wetter Geschichte des Doms zu Mainz, 1835.

kirche beweisen es hinreichend, dass der *altdeutsche* Baustyl in Mainz so trefflich kultivirt wurde, wie früher der *romanische.*

Während der *modernen* Periode*) (sechszehntes bis neunzehntes Jahrhundert) mehrt sich zwar die Zahl der kirchlichen Monumente in Mainz; aber ihr Styl befriedigt nicht. Einige weltliche Gebäude, wie das *grossh. Schloss*, *das Zeughaus* u. s. f., imponiren durch ihre Massen, ohne dass uns jedoch ihr Charakter anspräche.

Die Gegenwart bringt etwelchen Umschwung der Baukunst hervor. *Moller* in Darmstadt *restaurirt den Pfarrthurm am Dom* und fertigt die Pläne zu dem *neuen Theater. Wetter* trägt mit seinem Werkchen über den Dom zur Achtung, Kenntniss und Rettung alter Kunst Vieles bei und macht sich durch die geschickte Ausführung des Theaters verdient, wie er denn überhaupt unter den Mainzer-Architekten die erste Stelle einnimmt. Dombaurath *Rödler* restaurirt den *Kreuzgang* im Dom geschickt. Grössere öffentliche Gebäude liegen im Plane. Auch in den neuen *Privathäusern*, namentlich den Gasthöfen längs dem Rhein, zeigt sich wenigstens verbesserter Geschmack, wenn auch nicht ein monumentaler Styl. Den holländischen und den europäischen Hof hat *Geier*, den hessischen Hof und Victoria-Hotel Provinzial-Baumeister *J. Opfermann* (von ihm auch die Bahnhöfe in Kassel, Frankfurt, Wiesbaden und Bieberich), den rheinischen und englischen Hof Baumeister *Landler* erbaut. Ausser diesen zählt Mainz noch mehrere jüngere Architekten, so dass auch hieraus auf eine muthmasslich sichsteigernde Thätigkeit in der Baukunst zu schliessen ist.

Die Sculptur. Die wichtigsten Werke dieses Zweiges finden sich im Dom, Bildhauereien aus allen Zeiten vom dreizehnten Jahrhundert bis heute, und es erhellt daraus, dass die jeweiligen Bischöfe zu Mainz nicht nur

---

*) Ueber die Bedeutung von »modern« siehe pag. 9.

die kleinere Sculptur — Geräthschaften von kostbarem Metall, deren früher eine Masse vorhanden gewesen sein müssen*) — sondern auch die höhere Kunst nach Kräften unterstützten. Keine Kirche am Rhein besitzt so viele Bildwerke. Und indem der Dom hauptsächlich die Statuen von Bischöfen und anderen hervorragenden Männern (nicht lauter Kreuzigungen u. dgl.) uns vorführt, wird er gleichsam zum *Pantheon* von Mainz. Die *ältesten* grösseren Monumente aber, wie das Denkmal des *S. von Eppstein* aus dem dreizehnten Jahrhundert, verrathen noch die völlige Kindheit der Bildhauerei. Aus dem ganzen frühern Mittelalter erfahren wir trotz der zahlreichen Erzeugnisse nur einen einzigen *Künstlernamen: Johannes Giesser*, von dem das Taufbecken im östlichen Chor v. 1328 herrührt. Einige Statuen sodann aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und den nächst folgenden Dezennien, wie *D. v. Isenburg, v. Henneberg* u. s. f., zeigen den Höhepunkt des altdeutschen Styls: naturgemässere Formen und charakteristische Individualisirungen. Aber auch aus dieser Spätzeit des Mittelalters keine Künstlernamen! Ob die Domprotokolle in dieser Beziehung hinreichenden Aufschluss gäben, wissen wir nicht. Kaum! Denn überall gehört es zu den Seltenheiten, wenn sich der Name eines Meisters aus jener Zeit erhalten hat, oder es fehlen dann gewöhnlich alle weitern Nachrichten über den Betreffenden.

Die Bildwerke aus der *modernen* Periode im Dom tragen den allgemeinen Typus von damals: mehr Beweglichkeit in den Formen, als in der altdeutschen Epoche, öfter reiches Material (kar. Marmor), aber viel Ziererei und Manier und mitunter der völligste Zopfstyl. Auch dieser Zeitabschnitt macht uns nur mit wenigen einhei-

---

*) Man weiss von Gefässen in der Form von Löwen, Drachen, Greifen, von lebensgrossen silbernen Störchen, welche als Weihgefässe den Weihrauch aus den Schnäbeln strömten u. s. f. Fast alles Derartige existirt nicht mehr.

mischen Namen bekannt. Ein *Arnold Harnisch* hat das (nicht sehr gelungene) Monument des Prinzen Christian im östl. Chor des Doms verfertigt, und am Schlusse dieser Periode erscheinen als schätzbare Bildhauer *J. P. Melchior* (von ihm das Monument des von Breidenbach-Bürresheim im Dom), und *Georg Scholl* (von ihm im Dom und in der Peterskirche mehrere Arbeiten). Im Durchschnitt aber liefert die moderne Sculptur mehr Mittelmässiges, als Gutes, hier, wie überall. Das war auch der Grund, warum wir in diesem Zweige nicht sehr emsige Forschungen anstellten. Das Beste mag doch immerhin im Dom vorhanden sein, wenigstens in den andern Kirchen trafen wir nicht Bedeutenderes.

Die *gegenwärtige* Zeit zeichnet sich vorerst darin aus, dass von den ersten lebenden Sculptoren monumentale Werke herbeigeschafft wurden, von *Thorwaldsen das Guttenbergmonument*, von *Schwanthaler das Denkmal Frauenlobs.* Sodann hat ein geborner Mainzer, *Joseph Scholl*, die jetzige Richtung ehrenhaft repräsentirt, beschloss aber leider voriges Jahr sein kurzes, thatenreiches Leben. Einfachheit, Klarheit, grosse technische Fertigkeit und viel Abwechselung in der Motivirung waren dem Künstler eigen. Mainz, Frankfurt und andere Rheinstädte besitzen von seinen Arbeiten. Das verwaiste Atelier sollte, wie es hiess, *Scholl* in Darmstadt, ein geschickter Bildhauer, beziehen. Ein tüchtiger Künstler in diesem Fache thut Mainz wirklich noth. Wir glauben, dass er einen angemessenen Wirkungskreis fände. Wenigstens fehlte es Jos. Scholl nicht an Aufträgen.

Die Malerei. Auch dieser Zweig der Kunst genoss gewiss während des Mittelalters sorgfältiger Pflege, ja wir sind geneigt, zu glauben, dass Theophania sogar byzantinische Maler herbeigerufen und beschäftigt habe. Allein diessfällige, diplomatisch - genaue Nachrichten über ihre Zeit fehlen unseres Wissens. Ja noch über die folgenden Jahrhunderte Dunkelheit! Fiorillo, welcher in

den Lokalquellen von Mainz nachgeforscht, klagt sehr über die Dürftigkeit der kunstgeschichtlichen Ueberlieferungen. Doch spricht er von einem Gemälde, »welches sich in der uralten Metropolitankirche befand« und den *h. Martin*, den Patron derselben, darstellte. Auch citirt er aus dem Chronicon vetus rerum Magontiacarum etc. eine Stelle, zufolge welcher in der gleichen Kirche unter anderm *gemalte Teppiche* »mira picturæ varietate« vorhanden waren. Ferner erwähnt er alter Malereien mit Sprüchen in der ehemaligen (1632 zerstörten) Albanskapelle. Von diesen Bildern überall keine Spur mehr. In der späteren Zeit des Mittelalters, als die Schulen von Cöln und Colmar ihren Einfluss weithin ausübten, als Mainz überhaupt in steigendem Ansehen stand und in den andern Künsten Vieles leistete, muss wohl die Malerei gehörig kultivirt worden sein. Doch sind auch aus jener Zeit keine allgemein berühmten Künstler von Mainz bekannt. Erst zu Ende des Mittelalters macht *Hans Grimmer* (er lebte noch 1560), ein Schüler von M. Gruenewald in Frankfurt, sich einen verbreiteten Namen. Er hielt seines Meisters altdeutschen Styl noch fest, ob er schon bereits dem Alter nach in die moderne Periode hinüberragt. Von *M. Gruenewald* aber ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass er öfter *in* und *für* Mainz arbeitete. Wirklich finden sich von dem letztern *acht Darstellungen aus dem Leben Jesu* auf der Bibliotheksammlung, während andere Gemälde, die er nach Mainz geliefert, laut Sandrart von den Schweden (1631) geraubt worden sind. Im dreissigjährigen Krieg sollen überhaupt sämmtliche Arbeiten von *Grimmer* und noch eine Menge anderer ihren Untergang gefunden haben. Später hauste der französische Revolutionsgeist auch nicht zum Besten. Genug im Dom und den übrigen Kirchen bemerken wir eine auffallende Armuth an alten Oel- und Glasgemälden. Dass die wenigen vorhandenen, z. B. *die Geburt* und *die Grablegung Christi* (Tafelbilder) in *der St. Stephanskirche*,

etwa von Mainzerkünstlern herrühren möchten, wagen wir nicht einmal als Vermuthung zu äussern. Es fehlt uns zu sehr aller Compass. Finden sich ja selbst auf der Bibliothek, mit Ausnahme einiger unbedeutender gemalter Blätter in einem einzigen Manuscript (Gebetbuch) vom fünfzehnten Jahrhundert nicht einmal alte *Miniaturen* vor; sonst lässt sich zuweilen aus solchen irgend welche Eigenthümlichkeit oder Manier einer lokalen Kunst erkennen*).

Die *moderne* Periode (16—19. Sec.), welche an den meisten Orten Deutschlands Kunstleerheit zeigt, wie könnte sie in dem von Kriegsunglück so oft heimgesuchten Mainz grosse artistische Erscheinungen bieten! Aus dem ganzen siebzehnten Jahrhundert ist uns hier kein bedeutender Maler bekannt geworden, weder aus Arbeiten, noch aus Kunstschriften**). Einen rühmlich bekannten Landschafter aus dem achtzehnten Jahrhundert aber darf Mainz wenigstens *zum Theil* ansprechen, *Ch. G. Schütz*, in dortiger Gegend (1718) *geboren*. Er lebte zwar in Frankfurt (siehe daselbst), malte aber Vieles für Mainz***). Ein geborner Mainzer, Coëtan von Schütz, *J. Junker*, lebte ebenfalls in Frankfurt (siehe unten). — Als *Uebergangsmänner* aus der modernen Zeit in die Gegenwart möchten wir die Maler *J. C. Schneider* (geb. in Mainz 1753 † 1839) und den jetzt noch lebenden *Niclaus Müller* (etwa 60 Jahre alt), Professor am

*) Früher vorhandene Manuscripte mit Miniaturen sind jetzt auf der Bibliothek in Aschaffenburg zu suchen.

**) Das Conversazionsblatt zur Oberpostamtszeitung von 1836 bis 39 soll mehrere Artikel über die Mainzerkünstler der modernen Periode enthalten, verfasst von Prof. Nic. Müller. Allein diese Blätter sind uns nicht zur Hand.

***) So spricht z. B. Fiorillo von 14 Bildern, welche Schütz für den dortigen Churfürsten verfertigt habe, *Mainz und die Umgegend* darstellend. Ob und wo dieselben noch existiren, ist uns unbekannt. Auf dem städtischen Museum suchten wir sie vergeblich. Seine Arbeiten gehören sonst nicht zu den seltenen.

Gymnasium, bezeichnen. Der letztere, das Figurenfach mit Vorliebe übend, scheint einen frischen Pinsel geführt und ältere Meister treu copirt zu haben. Auch ward in öffentlichen Urtheilen ein früher von ihm componirtes Gemälde, das wir nicht kennen, gelobt: »*Blücher und Wellington auf dem Schlachtfelde von Belle-Alliance* 1815.« Schneider soll Landschaften, namentlich Rheingegenden, mit Geschicklichkeit dargestellt, und ein gutes Portrait gemalt haben. In historischen Gegenständen war er wohl weniger glücklich: wenigstens können wir seinen *sterbenden Heiland* in der *St. Emeranskirche* nicht für gelungen erklären, besser, zumal in der Färbung, ist seine *Himmelfahrt Mariä* ebenda.

Die *gegenwärtige* Periode zeigt wieder ein Aufleben der Malerei, und wenn nicht mehrere bedeutende eingeborne Künstler von ihrer Vaterstadt entfernt lebten, so hätte sich wohl schon eine selbständige *Mainzerschule* gebildet und sich einen Namen erworben. Aber *Jos. Stieler* (geb. z. Mainz 1781), einer der ersten *Portraitisten* Deutschlands, hat sein Atelier als Hofmaler in München aufgeschlagen*). *Wilhelm Lindenschmitt* (geb. 1806), ein ausgezeichneter *Historienmaler*, lebt ebenfalls in München**). *K. Hemmerlein*, der als Historien- und Genre-

*) Von ihm unter anderm die trefflichen Portraitfiguren des vorigen und jetzigen Königs von Baiern in der Pinakothek; von ihm auch ein Altarbild in der Leonhardskirche zu Frankfurt (siehe daselbst).

**) Von ihm unter anderm ein Cyclus von Bildern aus Schillers Dichtungen im Königsbau zu München; Darstellungen aus der Geschichte der Hohenstaufen und Welfen, und Aehnliches in Hohenschwangau, dem Schloss des Kronprinzen; von ihm der Kampf der baier'schen Oberländer (1705) gegen die Oesterreicher, grosses Freskobild in Sendling bei München; von ihm auch zwei Tuschzeichnungen aus früherer Zeit im Museum zu Darmstadt: Fust, der Stadthauptmann von Mainz, des Buchdruckers Bruder, der (1462) für die Freiheit der Stadt gekämpft, und von den Seinigen todt auf dem Schlachtfeld gefunden wurde; ferner Heinrich Frauenlob, wie ihn seine Verehrerinnen zu Grabe tragen.

maler schon sehr Gutes geleistet, hält sich in Wien auf (von ihm unter andern Rudolf II. im Kaisersaal zu Frankfurt). Ferner leben im Ausland: *Canton*, ein tüchtiger Landschaftmaler (in Düsseldorf), *Const. Schmidt* (ebenfalls Landschafter, jetzt zu seinen Studien in Rom) und mehrere andere, welche wir aber nicht aus ihren Arbeiten kennen, wie *A. Knapp* (in Wien, Landschafter), *Frz. Koeck*, *J. A. Müller*, *A. Roedler*, *Heinefetter* u. s. w. Einige von diesen Künstlern werden wohl später als Verstärkung der jetzt in Mainz wirkenden Collegen einrücken, was sehr zur Förderung der Kunst dienen kann: denn je mehr artistische Talente an einem Ort, je mehr Leistungen, desto entschiedener und rascher folgt das Publikum nach. Die *Malerei* besonders vermag oft einen magnetartigen Einfluss auf dasselbe auszuüben.

Unter den in Mainz selbst lebenden Künstlern zeichnet sich als *Genremaler H. Rustige*, ein geborner Westphale, etwa 32 J. alt, früher Elève von Düsseldorf, in hohem Grade aus. Er besitzt in Schilderung von *bürgerlichen Festen* eine grosse Lebendigkeit und charakteristische Wahrheit; auch als *Kolorist* macht er seiner ehemaligen Schule alle Ehre. Sein letztes Werk war eine (vorigen Sommer in Cöln ausgestellte) »*goldene Hochzeit*«, ziemlich grosses figurenreiches Bild, in welchem viel Humor und Gemüthlichkeit waltet. Die Hauptpersonen gehörig herausgehoben, Alt und Jung fröhlich, die Gruppen ungekünstelt geordnet, auch Episoden an schicklicher Stelle — der Hausverwalter zur Seite, der den Champagnerkork gegen das Hausmädchen loszudrücken droht —, die Haltung des Ganzen vermöge der gelungenen Behandlung von Licht, Helldunkel und Schatten vollkommen erreicht; die Färbung glänzend, die Details sorgfältig ausgearbeitet. Es steht dieses Gemälde in jeder Hinsicht weit über den mittelmässigen Genrebildern. — Als *Portraitist* leistet *Dr. Eduard Heuss* (geb. in Mainz 1808) sehr Verdienstliches. Er hatte sich früher der wissenschaftlichen Laufbahn gewid-

met und ging dann zur Malerei über. Seine Studien machte er in Rom. Heuss strebt nicht bloss nach äusserer Aehnlichkeit der Portraits, sondern betreibt sein Fach von höherem Standpunkt aus, indem er bedeutende Individualitäten historisch in ihrem Wirken auffasst und vorzugsweise ganze Figuren (nicht blosse Brustbilder) in Lebensgrösse malt. In dieser Art sein *Bild von Thorwaldsen* auf dem *Stadthaus* (siehe unten), *Fürst Metternich*, im Besitz des Fürsten selbst, u. a. Ein Duplikat von letzterm Bild malte er voriges Jahr für H. v. Rothschild in *Paris*, wohin es abgegangen. Wir sahen es noch in des Künstlers Atelier. Der Fürst (lebensgross, ganze Figur) sitzt $^4/_5$ Face gegen den Betrachtenden, an dem mit der Wienercongressacte und andern Dokumenten belegten Tische, welchen eine reiche malerische Draperie deckt. Der Fürst, welcher Stellung und Ausdruck eines ruhig nachdenkenden Diplomaten angenommen, lässt seine eine Hand auf dem Tische, die andere auf seinem Oberschenkel ruhen. Im Hintergrund allegorische Figuren, Andeutungen auf seinen Wahlspruch »Stärke durch's Recht«, — Mars, dessen Kriegsfackel erlöscht, Justitia, Temperantia, Clio, Abundantia. — Diess ungefähr die *Anordnung;* weder überladen, noch leer. Die *Physiognomie* sodann trägt den Stempel sprechender Aehnlichkeit, und es finden sich alle jene Feinheiten, die in einem Kopf von so eminentem Verstand vorzukommen pflegen, sorgfältig gesammelt und verbunden; — man bekommt wirklich eine richtige Anschauung des *historischen* Metternich. Das *Kolorit* klar und kräftig, der Pinsel rein und weich, doch nicht geleckt, der Vortrag überhaupt gelungen. In der Färbung liegt zwischen diesem Bildniss und jenem von Thorwaldsen ein Unterschied; der Künstler hat offenbar Fortschritte gemacht. Er geniesst das Zutrauen sehr hoher Personen und ist bald am Rhein, bald in London, bald in Wien mit Portraitiren beschäftigt. Uebrigens behandelt er auch andere Vorwürfe. In seinem Atelier sahen wir z. B. Arbeiten

biblischen und *mythologischen* Inhalts aus früherer Zeit, auch ein neues, aber erst halb untermaltes *historisches Charakterbild:* Kurfürst *Joh. Ph. Schoenborn* von Mainz († 1673) mit *Holzhausen* und *Leibnitz*, seinem churfürstlichen Rath, im Austausch der Ideen begriffen*). Die Figuren sind mehr, als lebensgross. — *Berdelle*, welcher lange in Rom war, ist ebenfalls ein tüchtiger *Bildnissmaler*. — *L. Lindenschmitt* (jüngerer Bruder von Wilhelm), der seine Studien in München gemacht, seit 1831 Lehrer an der Gewerbschule in Mainz, soll gelungene *historische* Skizzen entworfen haben (zu deren Herausgabe er schon öffentlich aufgefordert wurde); unter denselben ein *Siegeszug alter Germanen* in Form eines Frieses. Wir selbst kennen nichts von seinen Arbeiten. Eben so wenig von *Ignaz Schmidt*, von dem aber eine *betende Italienerin* im Besitz des Kunstvereins sich befinden soll. Einige andere Maler, von welchen wir Bildchen auf rhein. Ausstellungen gesehen, müssen erst noch zu Ruf gelangen. Mainz scheint uns immerhin auf guten Wegen zur Kunst zu sein. Bereits besteht auch seit einigen Jahren ein »Verein für *Kunst* und *Literatur*«, welcher in seiner erstern Eigenschaft mit den Vereinen in Darmstadt, Mannheim, Carlsruhe und Strassburg zu einem Turnus jährlicher gemeinschaftlicher Ausstellungen sich verbunden hat**). Diesem Verein möchten wir zum Schluss unserer Skizze einige Wünsche an's Herz legen. Erstlich, dass er ein angemesseneres Lokal für die städtische Bildersammlung zu erwirken trachte; zweitens, dass die zerstreuten Gemälde (Thorwaldsen auf dem Stadthause, andere im Theatergebäude) mit jener unter Ein Dach gebracht; und drittens, dass von ältern und neuern Mainzerkünstlern

*) Das fertige Gemälde soll nach *Geissenheim* in das alte Schönborn'sche Haus kommen, in welches der Kurfürst sich gewöhnlich mit jenen beiden Männern von den Geschäften zurückzog, um den Wissenschaften zu leben.

**) Siehe Bd. I. 505, 533, 608.

wo möglich Bilder angeschafft werden. Es sollten überhaupt alle Lokalvereine sich zur Aufgabe machen, Arbeiten von ihren Meistern zu sammeln und gut aufzustellen, damit man einige Einsicht in den Standpunkt ihrer Kunst gewänne. Es braucht dazu nur drei Dinge: Geld, Geld, Geld!

Specialbeschreibung.

I. Architektur.

Der Dom. Wir theilen behufs klarerer Uebersicht die *Baugeschichte* des Doms in fünf Perioden ein*).

Im Jahre 978 begann *Erzbischof Willigis*, das Haupt der deutschen Kirche, zugleich Kanzler Kaisers Otto II., den Dom, vollendete und weihte ihn zu Ehren des h. Martinus im Jahre 1009. Aber an demselben Tage zerstörte ein Brand den Bau theilweise. Willigis liess sogleich an der Herstellung arbeiten; seine Nachfolger — er starb 1011 — setzten die Restaurazion fort und 1037 unter *Erzbischof Bardo* stand die Kirche wieder fertig da. In den Jahren 1081 und 1137 abermals Feuersbrünste.

Diese Zeit von 978 bis nach 1137 bezeichnen wir als die *erste* Bauperiode, weil wir als ausgemacht annehmen dürfen, dass aus derselben die wichtigen Theile: *östliches Chor*, *östlicher Querbau* und *Schiff*, herrühren, und durch die Reparaturen während jener Zeit der ursprüngliche Bau in seinen wesentlichen Formen nicht verändert ward und auch in Folge der zwei letzten Feuersbrünste hauptsächlich nur neues *Dachwerk* erhielt. Schwer aber lässt sich bestimmen, welche Theile von Willigis, welche von Bardo herrühren. Die Gelehrten selbst weichen hierüber von einander ab. Wetter z. B. nimmt an, *östliches Chor und Querbau* seien unter *Willigis*, das *Schiff* unter *Bardo* gebaut. Kugler dagegen erklärt als *ältesten* Bautheil das *Schiff* des Domes (mit Ausschluss der Gewölbe). Wir lassen diese Hypothese dahin gestellt.

*) Die geschichtlichen Daten schöpfen wir aus *Wetter*.

Die *zweite* Bauperiode beginnt um die Mitte des zwölften und reicht bis gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; sie zeigt schon einige Uebergänge aus dem romanischen in den altdeutschen Styl. Im Jahre 1191 hatte nämlich wieder eine Feuersbrunst und wenige Jahre nachher ein Sturm grossen Schaden angerichtet. Die *Gewölbe* des Mittelschiffs und die *Seitenmauern* mussten — diess nimmt Wetter an — *neu* aufgeführt werden*). Mehr noch als diese Restaurazionen charakterisiren die neu hinzugekommenen Theile, der *westliche Querbau*, sammt dem *westlichen Chor* und der *Sakristei*, die zweite Periode. Diese neuen Bauten wurden im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts begonnen und 1239 geweiht: einzelne Formen nähern sich dem Spitzbogen. Durch diesen Neubau erhielt der Dom eine erweiterte, sehr veränderte Gestalt.

Die *dritte* Periode reicht von der Mitte des dreizehnten bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und umfasst diejenigen Theile, welche bereits entschieden den altdeutschen oder spitzbogigen Styl tragen: nämlich *die Seitenkapellen*, welche ihrer Mehrzahl nach, und zwar oft mit langen Unterbrechungen, von 1260 bis 1332 entstanden, *den Kreuzgang*, zwischen 1397 und 1412 errichtet**), *die grosse Thüre*, welche aus der Kirche

---

*) Als kritische Indizien hiefür zählt er auf: 1) rücksichtlich der *Gewölbe* »die Verzierungen der Schlusssteine, welche in ihrem Style auf das Ende des zwölften Jahrhunderts deuten, die Gurtbogen, die nicht mehr nach dem reinen Halbkreise gewölbt, sondern etwas gespitzt seien;« 2) bezüglich auf die *Seitenmauern* weist er auf die Basen der Halbsäulen längs der Seitenmauer gegen den Markt hin, welche (vom dritten Pfeiler an bis zum westlichen Kreuz) auf den Ecken mit einem Blatte verziert sind, »ein charakteristisches Merkmal des von 1160—1225 herrschenden Styls«, und auf die »nicht mehr würfelförmig, nicht mehr über dem Schaftringe ausgebauchten, sondern im Styl der Zeit von 1180 bis 1225 einwärts gebogenen« Capitäle der Halbsäulen.

**) Ein früherer Kreuzgang, den der neuere verdrängte, war 1243 vollendet worden.

in den Kapitelsaal führt, endlich *das hohe Stockwerk des sog. Pfarrthurms*, dem Styl nach aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Welche Baumeister haben in diesen Perioden an dem Dome gearbeitet? Wir wissen nichts anders zu berichten, als dass in einer Urkunde von 1436 ein *Johannes Weckerlin*, der damals noch lebte, »als Meister der Werkleute der Hauptkirche« und seine Vorfahren auf seiner Grabschrift »als Steinmetzen der Domkirche« bezeichnet werden. Von diesem Joh. Weckerlin, zum Theil vielleicht schon von seinem Vater, muss der Kreuzgang herrühren.

Die *vierte* Periode zeigt den Verfall der Baukunst, und die Drangsale, denen der Dom ausgesetzt war. In Folge eines abermaligen Brandes (1765) wurden der sog. Hauptthurm und die beiden kleinen Thürme durch Architekt *Neumann* aus Würzburg mit steinernen Dächern gedeckt und manche unverständliche und unschöne Verzierungen angebracht*). Später, vom Ausbruch der französischen Revoluzion bis zum Jahre 1814, öftere Noth! Ganz besonders bei der Belagerung von Mainz 1793, wo die Dachungen des östlichen Chors und des Langhauses durch Bomben in Asche gelegt wurden. Auch diente der Dom als Fouragemagazin. Im Jahre 1813 lagerten sich in demselben 6000 Franzosen. Vieles im Innern ward verdorben.

Die *fünfte* Epoche endlich umfasst die Zeit, während welcher man das Zerstörte kunstgerecht wieder herstellt: sie beginnt mit dem Jahre 1822 und dauert noch fort. Das Mittelschiff erhielt ein solides Dach, der sog. Pfarrthurm eine Kuppel von geschmiedetem Eisen, das Innere ward restaurirt, und gerade jetzt ergänzt man die schadhaften Stellen des Kreuzgangs.

Beschreibung.

Aeusseres. Der aus röthlichem Sandstein gebaute

*) Franz Ignaz Neumann, geb. zu Würzburg 1733 † 1785, galt sonst für einen geschickten Architekten seiner Zeit.

Dom liegt von Westen nach Osten, das ursprüngliche Chor schaut gegen Osten. Das letztere allein steht nach Aussen frei da; um die ganze übrige Kirche ziehen sich leider Häuser, welche die untern Stockwerke des Doms bedecken, und einen Gesammtüberblick über denselben verhindern. — Das *östliche Chor* imponirt durch seine grossartigen Verhältnisse, wie durch die Einfachheit des Styls. Als die bedeutendste, der romanischen Bauart eigene architektonische Zierde erscheint unter dem Dache die *Arkadengallerie*, deren Säulchen und Bogen sich durch Eleganz der Form auszeichnen. Die beiden *Thüren* zur Seite des Chors, im Halbkreis überwölbt, nicht schwer, fallen günstig in die Augen. Doch unterscheidet sich die linke Thüre von der rechten durch den Bau der Säulen, die Beschaffenheit ihrer Kapitäle (Nachahmung korinthischer Bildung, reiches Laubwerk) und die Steinbildwerke*). Noch machen wir auf die hübschen, rundbogigen Fenster des Chors aufmerksam. — Der sog. *Pfarrthurm* über dem Chor aus dem fünfzehnten Jahrhundert im altdeutschen Styl passt freilich zu dem romanischen Chor nicht ganz. Abgesehen hievon, verdienen seine hohen, spitzbogigen, vielfach gegliederten, mit Schlussgiebeln reich verzierten Fenster und die mächtige Kuppel mit einem Durchmesser und einer Höhe von mehr als 43 rhein. Fuss den vollsten Beifall. Die letztere, das Werk von *Moller* in Darmstadt, 1828 errichtet, spitzt sich nach oben etwas zu**). Ein ähn-

*) Ueber das Alter dieser Thüre walten verschiedene Ansichten. Moller setzt sie in die Zeit von 978—1009 (Bau von Willigis); Wetter scheint mit ihm übereinzustimmen, wie er ja überhaupt das Chor dem Bau von Willigis zuschreibt; Kugler dagegegen vermuthet, dass dieses »in seinen Details fast römische Portal« der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehöre, und führt als Grund dafür an, dass gerade in diesem Zeitraum die antiken Formen wieder hervorgezogen, aber freier nachgebildet worden seien, als in der Frühzeit des romanischen Styls.

**) Mit Bezug auf ihre, für den Techniker interessante Con-

liches Werk neuer Baukunst am Rhein kam uns nicht vor. — Die *kleinen Thürme* neben dem Chor, bei dem Bombardement von 1793 ihrer spitzen Dachstühle beraubt, harren der Restaurazion. — Der östliche *Querbau* und *das Hauptschiff* tragen, so viel man vor den anliegenden Gebäuden sehen kann, den romanischen Charakter; die Fenster des Schiffs rundbogig ohne weitern Schmuck, die Fenster der spätern *Kapellen* aber spitzbogig, reich. — Der achteckige, ganz steinerne sog. *Hauptthurm* zerfällt in mehrere Stockwerke; um denselben zieht sich eine Säulchengallerie, die aber an Geschmeidigkeit jener am östlichen Chor zurücksteht. Von den Schnörkeln in den obersten Theilen haben wir schon gesprochen. Die Reiterstatue auf der Dachfirste der Sakristei hinter dem Thurm stellt den h. Martin, Schutzpatron von Mainz, dar, dem der Dom geweiht ist*). *Westlicher Querbau* sammt *Chor* zeigen, wie schon bemerkt, allerlei Uebergangsformen: Gurten und Gesimse sind mit Laubwerk, die Fenstervertiefungen mit Säulen verziert. Uebrigens ist auch hier ein Ueberblick von Aussen nicht möglich. Ebenso wenig auf der südlichen Seite des Doms. Am vortheilhaftesten präsentirt sich derselbe auf Distanz, z. B. vom jenseitigen Rheinufer aus.

Inneres. Der Typus einer gewölbten Basilika hier, wie in Speyer und Worms, unverkennbar. Die weiten Hallen, die Höhe und Länge der Kirche, die zahlreichen Pfeiler, die beiden Chore bringen einen grossen Gesammteindruck hervor. Doch wollen uns die kahlen Wände, die flachen viereckigen Pfeiler u. dgl. nicht ganz

---

strukzion berichtet Wetter: »Sie wird durch 7598 Schrauben zusammengehalten, wovon 4786 der Kuppel an sich zugetheilt sind, 608 sich an den kleinen Dächern der acht Pyramiden befinden, 148 an dem Kreuze verwendet sind, und 2056 die dünnen Reife befestigen, welche den Zinktafeln, womit das Ganze gedeckt ist, zur Stütze dienen. Die Hauptsparren sind 16 Linien breit und 10 Linien dick.«

*) Ueber diesen Heiligen siehe Bd. I. p. 294.

behagen. Die Münster im altdeutschen Styl (Freiburg, Strassburg etc.), Schönheit und Reichthum der Architektur harmonisch verbindend, ziehen uns individuell stärker an. — Vermöge der beiden Querbauten bildet der Grundriss ein *Doppelkreuz.* — Die *Länge* des Doms beträgt 356, die Breite 140 Fuss. Das *westliche Chor*, grösser, und höher über dem Niveau der Kirche gelegen, als das östliche, imponirt mehr, als dieses. Das *Mittelschiff* ruht auf zwei Reihen von je neun Pfeilern, aus denen abwechselnd (am zweiten, vierten, sechsten, achten) Halbsäulen heraustreten, sich an den Seitenmauern des Schiffs hinaufziehen und dort die Füsse der Kreuzgewölbe tragen. — Unter dem östlichen Chor existirte einst eine Krypta, wie diess in den Münstern von Zürich, Basel, Strassburg und in vielen Kirchen am Rhein der Fall ist*). Diese Gruft ward, wie Wetter glaubt, schon unter Bardo zugeworfen, welcher dann eine neue, jetzt auch nicht mehr zugängliche, unter dem Mittelschiff herstellte. *Der Pfeiler* vor der Mitte des östlichen Chors soll im fünfzehnten Jahrhundert zur Unterstützung der damals vermehrten Last des Pfarrthurmes errichtet worden sein; er stört den Gesammteindruck, unterbricht die Perspective. — Die *Kapellenfenster* zu beiden Seiten des Langhauses von schönem, reichem Stabwerk: Rosetten die Hauptverzierungen oben in den Spitzbogen; in demselben Styl die grosse *Thüre*, welche in den Kapitelsaal führt: scharfe Profilirungen des Stabwerks, hübsches Laubwerk; in den Hohlungen Statuetten. — In dem *Kapitelsaal* selbst bemerkt man neben dieser Thüre noch eine zugemauerte im Rundbogenstyl und an der *Altarnische* (gegen den Kreuzgang) wundersame Steinreliefs in byzantinischer Weise, etwa wie sie am Gr. Münster in Zürich vorkommen. — Der *Kreuzgang* von gutem altdeutschem Styl, die Fenster von

---

*) Ueber Krypten (Gruftkirchen) siehe Bd. I. p. 35.

ansehnlicher Höhe und Grösse, die Construkzion einfach, die Stabwerkverzierungen reich, doch nicht überladen; überhaupt die Formen reiner, als z. B. am Kreuzgang des Baselermünsters, der zwar auch der altdeutschen Bauart angehört, aber willkürliche, organisch weniger motivirte Verschlingungen des Stabwerks enthält. — Die Stelle eines bischöflichen Dombaumeisters versieht gegenwärtig *Jos. Rödler.*

Nun die summarische Würdigung der im Dom vorhandenen *Bildhauereien.* Derselben sind so viele, dass wir fürchten, es werden uns nicht alle Leser folgen, wenn wir sie Stück für Stück der Reihe nach auch noch so kurz zeichnen. Und doch gehören sie als Belege für unsere allgemeinen Ansichten über deutsche Sculptur (s. oben) hieher. Wir wollen uns nun so helfen, dass wir eine *Auswahl* der kunsthistorisch oder künstlerisch interessanteren Bildwerke in *chronologischer* Ordnung in den *Text* aufnehmen, die ganze Sammlung aber — völlig Werthloses abgerechnet — in die *Noten* verweisen. Die Monumente sind von Sandstein und die Figuren lebensgross oder kolossal, wenn wir nicht etwas Anderes berichten*). Das *älteste* Bildwerk aus dem *dreizehnten*

*) In *lokaler* Reihenfolge treffen wir nachstehende Bilder: Im *östlichen* Chor *rechts* Prinz Georg Christian (siehe Text). Im gleichen Chor *links* das Monument des Grafen von Lamberg (Marmor), welcher 1689 vor Mainz fiel, als das deutsche Heer einen Sturm gegen die von den Franzosen besetzte Stadt wagte. Schon die Anordnung — der General liegt im Sarg und schaut aus dem geöffneten Deckel hervor — schien uns missrathen, selbst dann, wenn das von andern in diese Darstellung gelegte Motiv darin zu finden wäre, dass nämlich der Graf trotzig den Deckel wegräumen und sich aufraffen wolle. Uns aber kam der Held in Mienen und Geberden matt und indifferent vor, wie einer, der sich in seine Lage schickt. Glücklicher hat Pigalle im Monument des Marschalls von Sachsen (s. B. I. p. 462 u. f.) ein ähnliches Motiv behandelt. — In der Mitte des Chors das *Taufbecken* von Giesser Johannes (s. Text). — An dem Chorpfeiler links das Denkmal des Domherrn von Bucholz von 1609, in

Jahrhundert ist das Denkmal des *Erzb. Siegfried III. v. Eppstein* (Pfeil. 3 rechts). Der Bischof krönt die ganz kleinen *Könige Heinr. Raspo und Wilhelm v. Holland.* In der Kindheit antiker, wie mittelalterlicher Sculptur wusste man die Grösse einer Individualität nicht anders auszudrücken, als dass man ihre Figur sehr gross, ihre Untergebenen unverhältnissmässig klein darstellte. Schon in der Egyptischen Sculptur finden wir z. B. in Kampfscenen den König kolossal, die übrigen Gestalten klein. Aehnliches trafen wir in Freiburg (Bd. I. p. 394). Im vorliegenden Bild steht also symbolisch die Hierarchie hoch über der weltlichen Macht. Die Anordnung sehr unerquicklich, das Ganze roh und unbeholfen; die Hauptfigur vielleicht etwas weniger steif, als die Könige. Das Bild stammt von 1249 und ist farbig angestrichen.

Das Monument von *Erzb. Peter v. Aspelt* (Pf. 1 links) aus dem *vierzehnten* Jahrhundert, von 1320, gleicht dem vorigen in allen wesentlichen Theilen und ist auch farbig. P. v. Aspelt krönt die (ganz kleinen) *Heinrich VII., Ludwig von Baiern und Johann von Böhmen.* — Aus derselben Zeit das grosse, *metallene Taufbecken* (im östl. Chor), von *Giesser Johannes* 1328 verfertigt, von gewöhnlicher, aber

---

zwei Abtheilungen zerfallend, in der untern die Geisselung, in der obern die Kreuzigung Christi, alles kleine, theils runde, theils halbrunde Figuren, mittelmässig. An demselben Pfeiler, Seite gegen das Nebenschiff, das Grabmal des Stadtkämmerers Arnold de Turri vom J. 1264; Arnolds Bildsäule im Kriegskleid mit gesenktem Schwerte noch sehr roh. An dem Chorpfeiler rechts das Denkmal des Erzb. Mathias von Bucheck von 1328; steif, hart und schwer gearbeitet, mit bunten Farben angestrichen. An demselben Pfeiler, Seite gegen das Nebenschiff, das Monument des Erzb. Konrad III. von 1434; der Kopf Konrads nicht ohne Ausdruck, die Engel dagegen gehaltlos. — An dem ersten freistehenden Pfeiler links neben der Chortreppe das Denkmal des Peter von Aspelt (siehe Text). An dem ersten freistehenden Pfeiler, rechts neben der Chortreppe, das Monument des Ph. C. v. Elz, Erzb. von Mainz, † 1743 (Marmor), im Rococostyl gedacht und gemacht. Der zweite Pfeiler links leer. Am zweiten Pfeiler rechts das Denkmal des Kurf.

geschmackvollerTaufsteinform, ringsum biblische Figuren, freilich schwach. Moller hat das Ganze in seinen »Denkmälern« wieder gegeben.

Aus dem *fünfzehnten* Jahrhundert: Denkmal des *Erzb. Johann II. von Nassau* von 1419 (Pfeil. 3 links), Statue mit einem schönen architektonischen altdeutschen Rahmen, der mit kleinen, theilweise verstümmelten, unter Baldachinen stehenden Figuren (Heiligen und Päpsten) geschmückt ist. Die Hauptfigur von günstigem Totaleffekt; auch die Modellirung wenigstens verstanden. Also hier schon ein besserer Styl wahrnehmbar. Viel stärkere Fortschritte der Sculptur aber bemerken wir in dem Monument des *Erz. Diether von Isenburg* (Pfeil. 5 links) von 1482. Der Bischof, Kolossalstatue, hält ein aufgeschlagenes Buch in seinen Händen; Kopf und Stellung gelungen, würdig, imponirend. Der Bildhauer stellt uns ganz das Wesen und Walten eines damaligen hierarchischen Grossen dar. Die architektonische altdeutsche Einfassung geschmackvoll. Noch vorzüglicher und wohl das *beste* unter den *alten* Bildwerken ist das Monument des *Prinzen Albert v. Sachsen* von 1484 (Pfeil. 7 links); der Kopf des Prinzen, wenn auch nicht

---

A. J. v. Ingelheim v. 1695 (Marmor); von einem italienischen, doch unbekannten Meister. Der Kurfürst in liegender Stellung, die Hände faltend, vor einem Buche, das ein Engel ihm hält, betend: die Anordnung originell, die Physiognomie des Kurfürsten von charakteristischem Ausdruck; die Draperie und Anderes etwas manirirt. Der dritte Pfeiler links: a) Johann II. von Nassau (siehe Text). b) *Der h. Bonifacius*, 1357 gefertigt; er hält in der Rechten den Bischofsstab, in der Linken die Bibel; mittleren Ranges. Der dritte Pfeiler rechts: a) Erzb. Adolf I. von Nassau von 1390. Der unverhältnissmässig dicke Kopf des Bischofs fällt widrig auf; an den Engeln tadeln wir die einfältig lächelnde Miene. b) Siegfried III. v. Eppstein (s. Text). Am vierten Pfeiler links J. J. Humann (s. Text). Der vierte Pfeiler rechts: a) Bisch. *L. Colmar* (s. Text). b) Das Denkmal des Erzb. D. Hartard v. der Leyen v. 1678. So schön das Material, — kar. Marmor —, so unbefriedigend die Arbeit: das Gesicht schlecht modellirt (man sehe

von schönen Gesichtszügen, doch scharf und sicher behandelt, der Charakter entschieden und klar durchgeführt, die Figur voll Haltung, die Draperie verständlich, nicht schwulstig; gelungen. Die Statuetten unterhalb zierlich: die eine mit dem Rad die h. Katharina, die andere mit dem Thurm ohne Zweifel die h. Barbara.

Aus dem *sechszehnten* Jahrhundert das Denkmal des *Erzb. B. von Henneberg* von 1504 (Pfeil. 7 rechts), die kolossalste Statue im Mittelschiff; der Körper zwar etwas verzeichnet, im Ganzen aber doch ein tüchtiges Bild; die Physiognomie körnig, nobel; die Hände, zum Theil auch das Gewand und die Beinwerke untadelhaft. Das Monument des *Erzb. J. v. Liebenstein* von 1508 (Pfeil. 9 rechts); die Statue des Bischofs fix; kräftiger Meissel; die kleinen Figuren zur Seite sehr fleissig, die Anordnung ästhetisch.

Aus dem *siebzehnten* Jahrhundert das Denkmal des *Erzb. Wolfgang v. Dalberg* von 1606, Marmor (Pfeil. 6 links). Hier bemerken wir schon eine andere Zeit. Die Auffassung der Physiognomie nicht mehr tief und vielsagend, die Figur schwach — beide Hände in ungefähr gleicher Höhe, üble Symmetrie —; einzelnes Technische

---

Stirn, Augen, Nasewurzel, den geschwollenen Backen); die Haare steif, die Figur ohne Bewegung, die Draperie manirirt. Am fünften Pfeiler links Erzb. D. v. Isenburg (s. Text). Am fünften Pfeiler rechts die Kanzel, 1834 im altdeutschen Styl restaurirt: die zwölf kleinen Apostel rings um dieselbe sind von Scholl, Kopien nach den Vischer'schen Aposteln am Sebaldusgrab in Nürnberg. (Das Sebaldusgrab ist eine der berühmtesten Arbeiten des Kunstgiessers Peter de Vischer aus Nürnberg, † 1530. Die Apostel sind ungefähr anderthalb Fuss hoch, über ihnen stehen Kirchenväter und Engel, unterhalb Tugenden und Genien.) Am sechsten Pfeiler links, Rückseite, W. v. Dalberg (s. Text). Der sechste Pfeiler rechts leer. Am siebenten Pfeiler links Albert v. Sachsen (s. Text). Am siebenten Pfeiler rechts B. v. Henneberg (s. Text). Am achten Pfeiler links nichts von Kunstwerth; rechts ebenso. Am neunten Pfeiler links: a) neben der Treppe das Grabmal Uriels v. Gemmingen v. 1514, wahrere

aber fertig und geschickt behandelt, überhaupt mehr auf äussern Effekt, als innern Gehalt hingestrebt. Nicht besser das Monument des *Prinzen Georg Christian* von Hessen-Darmstadt, spanischen Generals (im östl. Chor rechts), 1677 von einem *Arnold Harnisch* um 1275 Gulden (!) verfertigt. Der Prinz geharnischt, vor dem Kruzifix knieend; Physiognomie und Stellung nicht militairisch. Das dicke Gesicht leer und flach, der obere Theil der Figur unschön, Vieles manirirt. Das Handwerksmässige aber, Rüstung und Aehnliches, gut ausgeführt. Ungefähr auf derselben Stufe noch andere Bildnereien aus dem siebenzehnten und *achtzehnten* Jahrhundert. Gleichsam als das Schlusswerk jener Periode betrachten wir das Denkmal des *Domprobstes v. Breidenbach-Bürresheim* (Marmor, südl. Querarm im westl. Chor) von *J. P. Melchior*, einem verdienstlichen, rheinischen Bildhauer, 1741 geboren, bei dem Ohmacht (B. I. p. 494) zu Frankenthal in die Lehre ging. Melchior kam später als Hofbildhauer und Modellmeister in die Porzellanmanufactur nach Nymphenburg, wo er 1825 sein thätiges Leben beschloss. Das vorliegende Monument will uns aber nicht ganz ansprechen. Der Probst in halb liegender, halb

---

Figuren vor einem grossen Kruzifix; in den Formen schon etwas gesucht. b) Auf der Rückseite das Denkmal des Erzb. Seb. v. Heusenstamm v. 1555; alles überladen, Vergoldung vollauf; Rococo. Am neunten Pfeiler rechts neben der Treppe J. von Liebenstein (s. Text).

Die Bildwerke in den *Seitenkapellen*.

I. Die *linke* Reihe, vom östlichen Chor an gezählt: 1) In der Victorskapelle das Monument des Domherrn v. Ried v. 1622, unbedeutend. 2) In der Barbarakapelle Christus am Kreuz; Physiognomie und Leib nicht sehr befriedigend; die Scenen aus der Passion, kleine Darstellungen unterhalb, etwas besser. Die Arbeit aus der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts. 3) In der Magnuskapelle mancherlei Sculpturen am Altar: a) die Geisselung Christi, die Figuren etwa $1/3$ lebensgross, schwach; b) daneben kleine Reliefs in Marmor, mehr gekünstelt als kunstreich; c) vor dem Altar die Grablegung, eine Gruppe von über-

aufgerichteter Stellung, scheint mit der Linken gleichsam zu dociren; hinter ihm eine Pyramide, an ihrer Spitze die Dreieinigkeit. Unten ruht das Ganze, wie der Himmel auf des Atlas Schultern, auf dem Nacken der kolossalen Zeit. Die Composizion ermangelt des grossartigen Styls und trägt den damaligen Fehler des Haschens nach Allegorien. Die Hauptfigur übrigens hat gute Parthieen, und gewissenhafter Fleiss liegt unverkennbar vor.

Aus dem *neunzehnten* Jahrhundert treffen wir einige recht brave Kolossalstatuen von *Jos. Scholl* aus Mainz, wie z. B. *Bischof J. J. Humann*, † 1834, (Pfeil. 4 links), ein Bild von gutem Ausdruck und ungekünsteltem Meissel, einfach in der Anordnung, und von *Bischof J. L. Colmar*, † 1818. Beide nicht von *klassischem* Styl, aber doch frei von Manier und Zopf, in verständigem Sinn behandelt.

Endlich im Kreuzgang das neu errichtete Denkmal Frauenlobs von *Prof. Schwanthaler* in München. Es war noch nicht aufgestellt, wir sahen es nicht, wissen aber, dass es *eine trauernde, den Sarg Frauenlobs bekränzende Jungfrau* mit der Bibel in der Hand, in altdeutscher Tracht, darstellt. Das Material weisser Marmor mit

---

lebensgrossen runden Sandsteinfiguren; der Gesammteffekt günstig, die Arbeit von 1610. 4) In der Bonifaciuskapelle Holzschnitzwerk am Altar — Maria mit dem Kinde, zu beiden Seiten Bischöfe —, vom Kirchendiener für Arbeit von Albrecht Dürer ausgegeben; *gegen* die Aechtheit sprechen entschieden die matten Gesichter, die schwulstigen Gewänder u. dgl. 5) In der Mariakapelle das Denkmal der Familie v. Brendel v. 1562, ein Ritter, ein Bischof, zwei männliche und vier weibliche Gestalten vor einem Kruzifix; Ritter und Bischof am gelungensten, die weiblichen Figuren steif, die Gewänder schlecht. 6) In dem nördlichen Querarm: a) das Denkmal der Familie v. Gablenz von 1592, in Anordnung und Styl dem vorigen ähnlich: mehrere grosse knieende Figuren vor einem Kreuz, die Köpfe ziemlich charakteristisch, der Ritter am besten; b) Monument des Domdechanten B. v. Breidenbach von 1497; es erinnert an den Typus der altdeutschen Gemälde aus dem vierzehnten

Goldsäumen; die äussere Einkleidung des Monuments eine Spitzbogenarchitektur von grauem Sandstein mit den Wappen der Stadt Mainz und des Domkapitels, welches zu der von den *rheinischen Frauen* zusammengelegten Hauptsumme bedeutend beisteuerte. Da wir Schwanthaler als geistreichen Komponisten kennen (s. Münchens Kunstschätze von Füssli 1841), so granuliren wir Mainz zu der Erwerbung dieses Werkes, das gewiss unter den Sculpturen im Dom den ersten Rang einnimmt. Der Leser weiss, dass der Meistersänger Frauenlob in Mainz († 1317) vorzüglich das schöne Geschlecht besungen und dass dieses ihm dafür im Leben, wie im Tode alle Ehre erwiesen. Daher die Schwanthaler'sche Motivirung höchst passend.

Malereien.

In der *Bonifaciuskapelle* oben am Altar die *h. Familie*, Oelgemälde aus der *italienischen* Schule; scheint nicht bedeutend zu sein, — hängt aber sehr hoch. In der *Mariakapelle Christus*, über den das Volk sein »Kreuzige!« ruft, *altdeutsche* Schule. Die Köpfe lebendig, wahr, das Kolorit kräftig. In der *Sakristei* eine *Kreuztragung*, angeblich von Lukas Kranach, jedenfalls ein gutes Exem-

---

und fünfzehnten Jahrhundert. Der Verstorbene, in der Lage einer Leiche, hält auf der Brust den Nachtmahlskelch; die Arbeit im Aeussern etwas starr, aber nicht ohne innern Werth.

II. Die *rechte Reihe*, vom *östl.* Chor an gezählt: 1) In der Allerheiligenkapelle der Altar von 1604 mit manirirten Reliefs. — Gegenüber das Monument des Grafen von Kesselstadt, † 1828, von *J. Scholl:* oben das Medaillonportrait des Verstorbenen in Marmor, unten eine allegorische Darstellung in Sandstein, beides nicht ganz gelungen. 2) Der Altar in der Johanneskapelle von 1608, in verdorbenem Styl. 3) Der Altar in der Laurenziuskapelle, ebenso. 4) In der Michaelskapelle ein Relief in der Mitte des Altars, unbedeutend; darüber der h. Michael, den Satan unter seinem Fuss, das Schwert gezogen, von *Jos. Scholl*, löblich; tiefer unten links und rechts Petrus und Paulus, von *Georg Scholl,* der um 1800 arbeitete, auch nicht übel. Neben dieser Kapelle eine *antiquarische* Merkwürdigkeit, der Denkstein der Fastrada,

plar aus der *altdeutschen* Schule, reich an schönen Einzelheiten. — *Im westlichen Chor* das *einzige gemalte* Fenster im Dom. Es stellt die *Kreuzigung* und die *Auferstehung* dar, von den *Gebr. Helmle* in Freiburg verfertigt*). Die einzelnen Farben, wie Purpur und Grün zeichnen sich durch grosse Klarheit und Kraft aus, dagegen ist die allgemeine Harmonie der Töne nicht ganz glücklich inne gehalten. Desshalb fehlt auch der einheitliche Effekt. Die Zeichnung liesse Einiges zu wünschen übrig. Den Malereien dieser Künstler im Münster zu Freiburg (s. loc. cit.) würden wir den Vorzug vor diesem Fenster geben. — Diess unsere Ansicht über den Dom und seine Bildwerke. Von den letztern sind nach unserm Dafürhalten bisher manche überschätzt worden.

Gemahlin Karls des Gr. — Neben der Thüre in den Kapitelsaal das Denkmal des Domherrn Rupert Rau von 1588, die Figuren klein, aber im Durchschnitt mit Sorgfalt behandelt. 5) In dem südlichen Querarm neben dem Chor: a) das Monument des Erzb. K. von Weinsperg von 1396; der Bischof im Ornat, zu seinen Füssen ein Löwe, ganz klein; trotz einzelner Fehler ein für die damalige Zeit verdienstliches Bild. b) Denkmal des Fürstbischofs G. von Schönenburg von 1595, Marmor, reich, aber überladen; der knieende Bischof, zwar die Hauptfigur, kam uns weniger charakteristisch vor, als die kleineren Seitenbilder, z. B. Petrus und Paulus. c) Denkmal des von Breidenbach-Bürresheim (s. Text). d) Denkmal des Kurf. J. Ph. von Ostein von 1763 (Marmor). Der Kurfürst kniet vor der Religion, einer weiblichen Gestalt mit Kelch und Kreuz: es fehlt der innere Geist und das Leben, welche allein einem Kunstwerk den Adel verleihen. e) Das Monument des Domprobstes von der Leyen († 1714), das er selbst noch in seinem Leben verfertigen liess (Marmor); er ist knieend dargestellt; als Nebenfiguren die Zeit (mit der Sense) und das früher so beliebte hässliche Todtengerippe mit der Sanduhr; Engel. Anordnung und Durchführung besser, als in dem vorigen. Im westlichen Chor viele, aber unwichtige *Holzschnitzwerke* an Stühlen und Wänden. Im Kreuzgang das alte, zerstörte *Denkmal Frauenlob's* und das neue von Schwanthaler (s. Text).

*) Siehe über Glasmalerei im Allg. Bd. I. p. 398—404 und über Helmle insbesondere I. p. 406 und folg.

Die Stephanskirche auf einer die Stadt dominirenden Anhöhe, ward ursprünglich (990), wie der Dom, ebenfalls von *Erzb. Willigis*, und zwar ganz von Holz, errichtet. Aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts stammt die *jetzige* Kirche; schon der Styl weist auf diese Zeit hin. — Im *Aeussern* nimmt sich besonders das *Chor* seiner schönen Verhältnisse wegen gut aus; dasselbe bildet im Grundriss ein halbes Sechseck, ist hoch und schlank gebaut, und zeigt im Detail, namentlich in den spitzbogigen, geschmeidigen Fenstern zierliche Steinarbeit. An das Chor lehnt der *Querbau* mit starken Seitenarmen an; die schönen Fenster entsprechen den eben beschriebenen; in jedem Arm auch ein hübsches Radfenster (Rose). — Der achteckige *Thurm* endigt im kuppelartigen Dach. — Das *Langhaus* besteht aus dem Mittelschiff und zwei Nebenseiten, wie gewöhnlich.

Der *Kreuzgang* verlor zur Zeit der französischen Revoluzion und seither grossentheils die Stabwerkverzierungen in seinen hohen spitzbogigen Fenstern; die Ueberbleibsel verrathen einen guten Styl, und lassen vermuthen, dass auch der Kreuzgang in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts falle. — Das *Innere* der Kirche, obgleich sie nicht gerade zu den grossen gehört, macht einen sehr günstigen Eindruck, indem Länge, Breite und Höhe der sämmtlichen Theile auf geschickter Berechnung beruhen und zusammen harmoniren. Starke, aber zugleich schlanke Säulenbündel tragen die hohen Deckengewölbe des Langhauses.

Die Baukonstrukzionen oder Detailverzierungen zu charakterisiren, dazu gebricht es uns an Raum; auch sind sie nicht verschieden von den meisten altdeutschen Formen, welche ja unser Leser bereits kennt. Dagegen berühren wir noch einige *Kunstgegenstände:* 1) Ein *Gemälde* an der Wand des südl. Seitenschiffs, die *Geburt Christi*, altdeutscher Styl; die Figuren unschön, die Zeichnung hart, in der Charakteristik der Köpfe

und in der Färbung aber manches Gute. 2) Ein grösseres Bild, ebenfalls altdeutsch, an derselben Wand, auf Goldgrund, die *Grablegung;* dieses halten wir für vorzüglicher: die ganze Stimmung ernst, das Kolorit kräftig. Es erinnert an den Styl der Schule von Colmar. 3) Eine Gruppe von mehr als halblebensgrossen Figuren in Stein oder gebranntem Thon in einer Nische links neben dem Chor vom J. 1622, den *Oelberg* darstellend. Einzelnes, besonders der schlafende Petrus, nicht übel; das Ganze mit Farben übertüncht. Der Oelberg in der Gruft des Münsters zu Strassburg imponirender*).

Bei den übrigen, architektonisch wenig interessanten Kirchen können wir nicht verweilen. Die *Sculpturen* in denselben sind meist von ganz untergeordneter Natur. Nur in der *St. Quintins-* und *St. Peterskirche* finden sich welche von *Georg* und *Jos. Scholl*, die sich sehen lassen. Der Leser kennt den Meissel dieser Künstler (s. den Dom). — Auch die *Gemälde* stehen im Durchschnitt auf gleicher Stufe und selbst die minder schlechten, wie ein Altarblatt von *A. F. Maulbertsch* in der *St. Emmeranskirche*, die *Himmelfahrt Mariä*, und der *sterbende Heiland* von *C. Schneider* ebenda, endlich ein, zwar nicht ohne Keckheit gemaltes, Altarbild in der *Ignaziuskirche*, die *Dreifaltigkeit* von *Zick*, entsprechen den heutigen Anforderungen an die biblische Malerei nicht. In der Himmelfahrt würden übrigens manche Parthieen als lebendig kolorirt sich herausstellen, wenn dieselben nicht unter einer Staubkruste verborgen lägen**).

---

*) Siehe Bd. I. p. 452.

**) Mit Bezug auf die genannten drei Künstler bemerken wir, dass Maulbertsch 1724 am Bodensee zur Welt kam, in Wien studirte, dort zum Mitglied der Akademie vorrückte, viele Kirchenbilder malte und 1796 in Wien starb. Kasp. Schneider, 1753 geb. in Mainz, starb 1839. Ueber Zick siehe p. 20 und Coblenz.

Weltliche Gebäude. Aus der modernen Periode verdienen mehrere in dem bekannten damaligen *Schlossstyl* aufgeführte Monumente, denen wir eine kühne, geschickte Beherrschung der Steinmassen nicht absprechen, welche uns aber weder sehr ansprechen, noch in Erstaunen setzen, immerhin einen kurzen Blick: a) Das ehemalige *kurfürstliche Schloss*, dessen ältester Flügel aus dem siebenzehnten, der neuere aus dem achtzehnten Jahrhundert stammte, durch einen Brand 1797 übel zugerichtet, jetzt als Kauf- und Lagerhaus dienend. b) Das *grossherzogliche Schloss* am Rheinufer, aus dem zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts herrührend. b) Das *Zeughaus*, nahe dabei gelegen, aus derselben Zeit, u. s. w.

Unter den *neuesten* Werken der Baukunst heben wir heraus:

a) Das *Theater*, nach den Plänen von *Moller* während der Jahre 1829—33 von *J. Wetter* erbaut. Moller gehört zu jenen Architekten, welche zwar von den antiken oder mittelalterlichen Bausystemen das Anwendbare benutzen, immer aber den Bedürfnissen der Gegenwart Rechnung tragen und im Geist der Zeit schaffen. Wenn wir vor das Theater treten, so scheint uns, man könne, wie bei manchen Gebäuden von Schinkel, nicht sagen, es sei in diesem oder jenem gegebenen Styl errichtet; der Künstler hat vielmehr originelle, aber keineswegs willkürliche, sondern organisch und ästhetisch passende Formen gewählt und dem Gebäude einen *monumentalen* Charakter zu geben gewusst, ohne dass er die bei Theatern oft vorkommenden (übrigens im Allgemeinen gar nicht verwerflichen) griechischen Säulenarkaden (Portikus) dafür borgte. — Im Grundriss beschreibt das Gebäude ein *Oblongum*, das aber auf der einen Hauptseite (gegen den Guttenbergplatz) einen halbrunden stark hervortretenden *Mittelbau* zeigt. Diese Façade zerfällt in drei durch Gesimse abgegrenzte Stockwerke;

über dem ersten zieht sich rings um den Mittelbau ein Balkon hin; die Fenster schliessen sich im Halbkreis; zwischen denselben erheben sich in den obern Stockwerken einfache Pilaster mit entsprechenden Capitälen, so dass die Mauern keineswegs kahl aussehen. Das Material ist röthlicher Stein, ohne Verputz. Die zweite lange Seite des Gebäudes enthält wieder einen Mittelbau und zwei Flügel, der erstere jedoch nicht halbkreisförmig, sondern geradlinigt und nur um wenige Schuh heraustretend. Auch diese Face hat hübsche Verhältnisse; hier fällt die bedeutende Länge des Hauses recht in die Augen. Seine Nebenseiten zeigen die starke Tiefe desselben. Wir kennen kein Theater am Rhein von grösseren Dimensionen, als jenes in Aachen. — Im *Innern* die gewöhnliche Eintheilung in Bühne, Parterre, Logen etc., alles mit Geschmack geordnet. — Das *Dach*, wie die Kuppel am Domthurm, gilt als vollendetes Muster einer Dachkonstrukzion im sog. Dreieck- oder Netzsystem, das bei verhältnissmässig geringem Material doch die grösste Festigkeit gewährt. — *Moller*, geb. zu Diepholz im Hanover'schen 1784, einst Schüler von Weinbrenner (I. 511), längst Hofbaudirektor in Darmstadt, steht als Schriftsteller, als Lehrer und als praktischer Architekt im höchsten Ansehn (s. p. 10). Von ihm auch die katholische Kirche, das Casino und das Theater in Darmstadt.

b) Die *Fruchthalle*, unweit vom Theater, 1839 durch Baumeister *Fr. X. Geier* in Mainz ausgeführt, hat auf der Vorder- und Rückseite ein Hauptportal und zwei Nebeneingänge, ist geräumig, hell, zweckmässig gebaut und der Dachstuhl leicht und trefflich konstruirt, wie denn Geier, ein geborner Mainzer, etwa 36 Jahre alt, besonders seiner Holzkonstrukzionen wegen in Mainz einen Namen hat, und sich überhaupt durch Talent auszeichnet. Er hat auf seinen Reisen in Italien, Frankreich u. s. w. seine Kenntnisse erweitert.

Hier müssen wir die Detailbeschreibungen über die Architektur abbrechen*).

Gleichsam den Uebergang von der *Baukunst* zur *Bildhauerei* vermittelt *der Brunnen* auf der neuen Bleiche von 1726 mit sehr grossem Becken, in dessen Mitte ein *Obelisk* sich erhebt**), von welchem das Wasser aus Röhren ausströmt, und der mit Symbolen des Staats, der Künste, Gewerbe u. s. f. — überladen ist; mittelmässige Arbeit.

II. Sculptur.

Das Meiste aus diesem Fache haben wir im Dom gesehen; von den noch übrigen Monumenten ist das wichtigste *Thorwaldsens Guttenberg in Erz.* Einige Bemerkungen über den *Metallguss* glauben wir der Beschreibung vorherschicken zu sollen. Was vorerst die Technik betrifft, so besteht sie wesentlich in Folgendem: man giesst alle Bilder von einigem Umfange *hohl*, stellt über das fertige Modell eine *Form* von Gyps oder ähnlicher Substanz her, löst diese Form stückweise von dem Modell ab, gibt diesen Stücken einen starken Holzrücken, und inwendig ein so dickes *Futter* von Wachs, Thon oder drgl., als das Metall dick sein darf ($^1/_4$—$^1/_2$''), legt die Formstücke genau zussammen, füllt

---

*) *Festungs-, Brücken-, Hafenbauten, Kanäle* u. dgl. (das Ingenieur-Fach) liegt unserm Zweck zu ferne, als dass wir uns damit befassen könnten. Beiläufig bemerken wir, dass als einer der frühern berühmten Festungsbaumeister *Michele Sanmicheli* von Verona (1484—1549) bekannt ist, den man für den Begründer der neuern Theorie des Festungsbaues hält. Die Citadelle in Mainz wurde um 1620 (nach Anfang des dreissigjährigen Kriegs) aufgeführt, seither aber verändert.

**) Die Obeliskenform ist, wie der Leser weiss, egyptischen Ursprungs, gleich den Pyramiden. Eine Nachbildung der letztern, die unten so breit, als hoch sind, sahen wir in Karlsruhe, — das Monument des Markgrafen Karl Wilhelm (Bd. I. p. 509). Die Obelisken sind schlanker und werden von der neueren Kunst für verschiedene Zwecke angewendet. (In München ein Obelisk für die in Russland gefallenen Baiern).

hierauf durch eine Oeffnung oben in der Form den leeren innern Raum mit einer erst flüssigen, dann fest werdenden Materie, welche nun den sog. *Kern* bildet, trennt die Form noch einmal von einander, befreit sie von dem Futter, setzt sie wieder sorgfältig über den Kern und giesst endlich den leeren Raum zwischen Kern und Form (oder Schaale) mit dem siedenden Metall voll. Je kolossaler ein Bild, desto schwieriger die Arbeit. Die Hauptaufgabe ist aber immerhin, die Formstücke sehr genau auszuarbeiten und zusammenzufügen, und der Form die grösste Standfestigkeit gegen den Andrang des Metalls zu geben, dass sie nicht auseinanderfahre. Zu dem letztern Zweck werden Kolossalformen gewöhnlich in einer tiefen, unter dem Schmelzofen befindlichen, Grube ganz eingemauert, so dass sie durchaus nicht wanken können.

Die Kunst des Metallgusses übten schon die *antiken* Bildhauer und beobachteten im Wesentlichen dasselbe Verfahren. *Phidias* arbeitete zahlreiche Statuen in Erz. *Polyklet* ebenso. Die Schule zu *Rhodus* bildete ungeheuere Werke, z. B. den bekannten Koloss, in Metall. Auch in Rom ward unter der Republik, wie zur Kaiserzeit die Erzkunst geübt. Der berühmteste Giesser unter den Kaisern, *Zenodorus*, stellte unter andern *Nero*, im ersten Jahrhundert n. Ch., kolossal (110′ hoch) her. Aus dem zweiten Jahrhundert (n. Ch.) stammt die *eherne Reiterstatue des Marc Aurel* in Rom. — Die *altchristliche* Metallsculptur zeichnete sich durch kleinere Produkte, Kirchengeräthschaften in Gold und Silber aus. Diesen Zweig begünstigte *Constantin* hauptsächlich in Byzanz, und später wurde von den Kirchen in Rom und auch in Deutschland (besonders unter *Karl dem Gr.*) Bedeutendes auf solche Prachtgeräthe verwendet. Wie viele kostbare Reliquienkasten, Monstranzen, Gefässe, Geschirre, Leuchter u. dgl. aus dem Mittelalter finden wir nicht am Rhein, namentlich in Cöln. Dage-

gen sehen wir zur Seltenheit grössere Metallarbeiten aus jener Zeit in diesen Gegenden. Die *Thüren am Münster zu Aachen*, welche *Karl der Gr.* giessen liess, die *ehernen Thüren am Dom zu Mainz*, von *Bischof Willigis* herrührend, gehören nur in das Gebieth des *Erzhandwerks*, nicht der *Erzkunst*, sie enthalten keine Bildwerke. Schon von künstlerischer Beschaffenheit das *eherne Taufbecken* von Giesser *Johannes* (s. pag. 46). Die liegende kolossale *Erzstatue* des *Bischofs von Hochsteden* im *Dom zu Cöln* ist das *älteste grosse Bild von Metallsculptur*, dem wir auf unsrer Reise begegneten: eine seltene Erscheinung, muthmasslich aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Das Bedürfniss nach solchen Metallbildern war damals nicht vorhanden. Die Richtung der Zeit ging vornehmlich auf Heiligenbilder als *Dekorazion* der Kirchen, und hiefür reichte die Kenntniss der damaligen Stein- und Bildhauer aus. Zudem ist der beliebte Sandstein beträchtlich wohlfeiler, als das Metall. Auch in Deutschland überhaupt finden sich nicht sehr viele alte bedeutende Gusswerke und Giesser. Eine Reiterstatue des h. Georg in Prag, 1373 durch *Martin* und *Georg von Clussenbach* gegossen, dürfte zu den ältesten ansehnlichen Werken dieses Faches gehören. Sodann erscheint *Herrmann Vischer* zu Nürnberg um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts (von ihm ein Taufbecken in der Stadtkirche von Wittenberg), ganz besonders aber sein Sohn *Peter Vischer* als tüchtiger Erzgiesser. Von dem letztern und seinen Söhnen das bekannte Sebaldusgrab in Nürnberg (p. 48). Ein Schüler des P. Vischer, *Pancraz Labenwolf*, lieferte unter anderm eine *genreartige* Brunnenstatue von Bronze, einen Bauer, der ein Paar Gänse unter den Armen trägt.

Während der *modernen* Periode lassen die Erzgiesser in Deutschland sich leicht zählen. Doch finden sich zerstreut schätzenswerthe Arbeiten: der zu dem Grabmal

des Kaisers Maximilian I. in Innsbruck gehörende Cyclus von Bronzestatuen, von denen ein Theil *Hans Lendenstrauch* (um 1570) zugeschrieben wird; ferner eine eherne Statue des h. Nepomuk in Prag nach dem Modell von *Rauchmüller*, durch *W. H. Herold* (um 1683), dann die Reiterstatue des Kurf. Fr. Wilhelm in Berlin nach einem Modell des *A. Schlüter*, durch *J. Jakobi* (1700) gegossen. *Am Rhein* aber trafen wir nur zwei grössere Metallwerke aus der *modernen* Epoche: die kolossale Reiterstatue des Kurf. *Joh. Wilhelm* in Düsseldorf von *Grupello* und die Bildsäule der *h. Helena* im Münster zu Bonn, beide aus dem vorigen Jahrhundert, die erstere ziemlich kühn, die zweite flach und manirirt.

Mit dem allgemeinen Umschwung der Kunst in unserm Jahrhundert trat auch der Erzguss in Deutschland wieder kräftig in die Schranken. Schon 1805 stellte *Zauner* in *Wien* die bronzene Reiterstatue Kaisers Josephs II. her *). In *Berlin* wird namentlich seit 1815 Vieles hierin geleistet. Wir zitiren nur die unter *J. G. Reisinger*, Direktor der königl. Giesserei († 1838) geschaffenen Statuen von *König Fr. Wilhelm I.*, von *Blücher*, von *Luther* u. s. f. Welche Prachtwerke liefert nicht vollends *Stiglmaier in München.* Die von ihm nach *Schwanthalers* Modellen gegossenen und vergoldeten zwölf Statuen von *Wittelsbacherfürsten* im Thronsaal der Residenz daselbst dürfen wohl als die glänzendsten neuen Produkte dieses Fachs erklärt werden.

Das *Guttenbergmonument*, von dem wir nun sprechen, hat *Crocazier*, Bildhauer in Paris, der unter den dortigen, sehr zahlreichen Giessern einen bedeutenden Rang einnimmt, 1837 hergestellt. *Thorwaldsen* modellirte es 1835 in Rom. — Auf hohem Postament mit Reliefs und Inschriften erhebt sich die kolossale Standfigur des unsterblichen Erfinders der Buchdruckerkunst. Die Bi-

*) Um dieselbe Zeit kam die 134′ hohe Vendômesäule in Paris, wohl das grösste neuere Werk dieses Zweiges, zu Stande.

bel, das erste grosse Werk seiner Officin, hält er im linken Arme an die Brust; in der Rechten einige gegossene Lettern; das Haupt mit einer runden Kappe bedeckt, starke Haare und langer Bart, schön gebauter Körper, Brust- und Beinbekleidung an den Leib anschliessend, darüber ein offener Mantel, der rechte Arm zwanglos herabhängend, der linke Fuss etwas vorgeschoben, — diess die äussere Gestalt des Gefeierten, — die gelungene, noble, plastische Darstellung eines klar gedachten Ideals. Die Physiognomie eine deutsche, regelmässig gebildete, denkende, forschende. Ob der Künstler auf irgend welche bildliche oder schriftliche Ueberlieferungen die Züge gebaut oder rein aus seiner Phantasie geholt, genug, wir halten sie für charakteristisch. Jeder Betrachtende kann sich vorstellen, Guttenberg möge so ausgesehen haben. Die ganze Composizion schien uns ächt monumental; der *historische*, auf sein Zeitalter und die Nachwelt so mächtig einwirkende Guttenberg als solcher wieder gegeben. Alles Kleinliche ist vermieden. — Die *technische* Ausführung ausserordentlich gediegen, und die einzelnen Theile, wie z. B. die Hände, mit der grössten plastischen Schärfe und Rundung vollendet, der Mantel im einfach breiten Styl. Das Bild machte also auf uns einen sehr günstigen Eindruck, und wir erstaunten nicht wenig, von sonst competenten Männern zu hören, dass sie die *Auffassung* nicht ganz befriedige. Wir bitten, dass man zwischen dieser Statue und jener in Strassburg von dem sonst auch geschickten David (Bd. I. p. 470) Vergleichungen anstelle, und man wird Thorwaldsens Arbeit weit höher setzen; wir bitten ferner, dass man die letztere nicht unmittelbar von der angrenzenden Gasse, sondern auf gehörige Distanz, auf welche sie berechnet ist, betrachte, und sie macht eine ganz andere Wirkung, als in der Nähe. Schade, dass sie nicht vortheilhafter placirt ist. Man sollte grossen Monumenten immer einen schattigen,

grünen Hintergrund (Bäume) geben können, aus welchen sie sich gehörig heraushöben.

Die Seiten des Postaments verschönern folgende *Reliefs:* Guttenberg in der Druckerwerkstätte einen Korrekturbogen prüfend, während der Drucker die Presse treibt, wieder sehr ungekünstelt, ein lebendiges, dem Geschäftsleben entnommenes Genrebild. Ferner Guttenberg vor dem Setzkasten seinem Associe Fust eine Matrize (Letternform) vorweisend und sich mit ihm über die Tauglichkeit derselben berathend, wieder ganz nach der Natur aufgefasst. Man sieht, der Künstler wollte in diesen kleinern Bildern mehr die realistische, als die ideale Kunstform hervortreten machen, uns die materielle Berufsthätigkeit Guttenbergs in verschiedenen Momenten popular darstellen, während er Guttenbergs ideale Bedeutung im Hauptbild hervorhob. Dabei sind übrigens die Köpfe, wie die Figuren und alle Nebensachen mit der grössten Präzision durchgeführt.

Die *lateinischen* Inschriften vorn und hinten am Postament besagen, dass die Mainzerbürger aus Geldbeiträgen von ganz Europa das Denkmal errichtet, dann, dass der Deutsche erfunden, was den Alten verborgen, und dass er damit alles Wissen zum Gemeingut des Volks gemacht habe*).

Mit Bezug auf Thorwaldsen selbst verweisen wir auf p. 15 und fügen noch folgendes Biographische bei: Albert Thorwaldsen wurde zu Kopenhagen 1770 geboren. Sein Vater, ein geborner Isländer, war ein armer Steinmetz und Bildschnitzer. Seinen ersten Unterricht genoss der Sohn in der Zeichnenschule der Kunstakademie zu Kopenhagen, wo er nachher bei einer Preisaufgabe der Akademie der bildenden Künste den ersten Preis erhielt, welcher eine Pension zu vierjährigem Studium in Rom involvirte. Hier traf er 1797 ein und fand bei

*) Wir sehen nicht recht ein, ob *deutsche* Inschriften, die »das Volk« verstände, dem Werke irgend Eintrag gethan hätten.

Zoëga Rath und Hülfe. Anfangs entwickelte er keine grossen Kräfte; erst nach Ablauf seiner 4 Jahre trat er mit dem kolossalen Modell eines Jason auf, in dessen aufgehobener Rechten der Speer ruht; über dem linken Arm hängt das erbeutete Widderfell; die Figur nackt (nur Helm und Sandalen). Das Modell ward allgemein anerkannt und ein Holländer, Hope, bestellte das Bild in Marmor von ihm. Damit war der Grundstein seines Glücks gelegt. Aufträge folgten nun nach einander und zu seinen wichtigsten Arbeiten sind zu zählen: Achilles, dem auf Befehl Agamemnons Briseis weggeführt wird, *Basrelief;* ein kolossaler Mars, stehend, auf der umgekehrten Lanze ruhend, den Oelzweig in der Rechten; Venus, Apollo, Bacchus, Amor, Psyche, Hebe, Ganymed, Adonis, lauter *Statuen;* Mercur der Argustödter u. s. f., welche er alle oft in Marmor wiedergeben musste. Sodann vier *Reliefs:* eine Taufe Christi, eine Madonna mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes, Christus, der die Kinder segnet, eine Gruppe von Engeln (alle für einen Taufstein); ferner Johannes in der Wüste predigend, *Basrelief;* Christus als Kreuzträger, die grossen Propheten, die zwölf Apostel, Christus als Erlöser, alle für die Kathedrale zu Kopenhagen; ferner seine drei Grazien; seine allegorischen Figuren von Tag und Nacht; die Hoffnung; das Grabmal des in Florenz verstorbenen Bethmann (s. Frankfurt), Basrelief; Bacchus, welcher dem Amor aus der Schaale zu trinken reicht; Minerva, die den Schmetterling auf das von Prometheus hergestellte menschliche Gebilde setzt; Amor, der Venus den erlittenen Bienenstich am Händchen weisend; Hygiea, welche Aeskulaps Schlange aus ihrer Schaale trinken lässt; Amor, der die ohnmächtige Psyche mit seinem Pfeil zu erwecken sucht; die Musen, welche um die Grazien her tanzen; dann vorzüglich der von Napoleon bestellte Triumphzug Alexanders in Babylon und viele andere Reliefs. Das

letztere hat Amsler gestochen; von seinen meisten übrigen Arbeiten existiren Umrisse von Riepenhausen und Mori. Von Thorwaldsen auch der kolossale Löwe in Luzern, Allegorie auf die in Paris gefallenen Schweizer. Die Restaurazion der von dem König von Bayern gekauften äginetischen Statuen (s. Münchens Kunstschätze von Füssli p. 109) ward ebenfalls Thorwaldsen übertragen. Auch existiren in München von seinem Meissel: das Grabmonument des Herzogs von Leuchtenberg und die kolossale Reiterstatue des Herzogs Maximilian. Ausserdem hat er noch andere vorzügliche Statuen gefertigt, als die Statue von Poniatowski, von Copernikus, Pius VII., Schiller etc., und wir halten es für eine irrige Ansicht, wenn man glaubt, seine Stärke bestehe nur in Reliefdarstellungen. Er übte diese allerdings vorzugsweise, das geht aus dem mitgetheilten, übrigens nicht vollständigen Verzeichniss seiner Arbeiten hervor, aber in seinen runden Bildern entwickelt er wahrhaftig ebensoviel Geist, Energie und Gewandtheit. »Dänemark darf sich rühmen, heisst es gewiss mit Recht im C. L. d. G., den vollendetesten und grössten Bildhauer der neuern Zeit hervorgebracht zu haben, der tiefer als Andere in das höhere Gestaltungsleben der Natur und in das Wesen der antiken Kunst eingedrungen ist und lebendiger die Formen und Motive ihrer plastischen Schönheit in seine Anschauung aufgenommen hat. Mit der höchsten Vollendung der Darstellung geht bei ihm die ausdruckvolle Anmuth und Schönheit der Auffassung sinnig Hand in Hand. Dieser vollendenden, idealisirenden Richtung seiner Kunst, die das natürliche Leben und den individuellen Charakter der Gestalten nur im Momente der reinsten, schönsten und ruhigsten Entfaltung erfasst und darstellt, bleibt er überall treu, er mag Gegenstände der Dichtung oder des wirklichen Lebens, der Antike oder des Christenthums, in runden Werken oder in Relief bilden, und sein Beispiel hat bewiesen, dass die christlichen Gegen-

stände streng im Geist und in der Weise der Antike dargestellt werden können, ohne ihren eigenthümlich christlichen Charakter zu verlieren.«

Thorwaldsen hat in Rom eine Menge tüchtiger Sculptoren gebildet, unter denen wir nur folgende aufzählen: Eberhard, Rauch, Schwanthaler, Byström, Zwerger, Wolff, Troschel, Kümmel, Schöpf, Leeb, Meyer, v. d. Launitz, Woltreck, C. Hermann u. s. w.

— Thorwaldsen lebt jetzt nach vieljährigem Aufenthalt zu Rom wieder in Kopenhagen, den Lorbeer um die Schläfe, von König und Volk hochgeehrt und als Greis immer noch thätig. Er wird sowohl durch sein persönliches Wirken, als durch seine im »*Museum Thorwaldsen*« zu Kopenhagen aufgestellten Kunstwerke gewiss noch am Abend seines Lebens eine *neue Epoche* der Sculptur in seinem Vaterland herbeiführen.

Eine andere *Guttenbergstatue* von Sandstein findet sich im Garten des jetzigen Casino (ehemals Guttenbergs Haus). *Jos. Scholl* hat sie 1827 verfertigt. Sie erreicht die Lebensgrösse, scheint aber, wenn man mit den Eindrücken des eben gesehenen Kolossalbildes vor dieselbe tritt, sehr klein. Die Attribute der Buchdruckerkunst fehlen auch hier nicht. Aber die Auffassung ist schwach; man vermisst in der Physiognomie Guttenbergs Genie; die Figur monoton; eine gewisse Aengstlichkeit der Arbeit unverkennbar. Scholl hat seither viel Besseres geleistet.

— Auf dem *Kirchhof*, $1/2$ Stunde ausserhalb der Stadt bemerkenswerth: a) Eine Flora aus Sandstein von *J. Scholl* (gleich beim Eingang in die Allee), als Denkstein gesetzt dem verst. Dr. Ziz, Lehrer der Naturwissenschaft in Mainz. Die Figur nicht ohne Grazie, der Meissel sicher und gewandt geführt. b) Der Grabstein des Kaufmanns Kertell von *J. Scholl:* Auf zusammengeschichteten Felsblöcken steht ein steinernes Kreuz, welches den Charakter eines rohen, eben gefällten Holzstammes trägt,

an welchen weder Hobel, noch Schnitzinstrument verwendet worden. An dem Kreuz ein Fichtenkranz (die Fichte, das Sinnbild *stiller* Grösse und Beständigkeit), dabei die Schlange, das Sinnbild der Ewigkeit*). Die ganze Anordnung sehr anspruchlos. Ohne Beihülfe einer allegorischen Figur wusste der Künstler Wirkung und symbolische Bedeutung hervorzubringen**).

III. Malerei.

Die Gemäldesammlung im Bibliothekgebäude.

Das Lokal ist sehr ungünstig, enge, dunkel, ärmlich. Die Bilder können daher auch nicht nach Schulen und Alter eingetheilt werden. Alles durch einander. Wir heben indessen einzelne Stücke heraus, und zwar in der Reihefolge, in der sie neben einander hängen, und mit Angabe der Meister und der Nummern, welche *der Catalog* enthält. Wenn wir nicht etwas Abweichendes bemerken, so handelt es sich immer um Oelgemälde.

Erstes Zimmer.

Antonius der Einsiedler (No. 5) »*von J. Vanloo*«, geb. zu Aix in der Provence 1684 † 1745. Antonius in der Bibel lesend, praktisch gemalt, Carnazion wahr, Bart und Haare luftig, aber eine ideale Auffassung mangelt. — Vanloo hat viele Kirchenbilder, auch Portraits an den ersten Höfen Europa's gefertigt.

---

*) Die Schlange hat zwar auch andere symbolische Bedeutungen; die angegebene ist von dem Abstreifen und Wiederwachsen ihrer Haut hergenommen, weil darin der Begriff einer immerwährenden Erneuerung liegt. Die Schlange als Sinnbild der Ewigkeit wird in der Regel in Form eines Ringes dargestellt, so dass Kopf und Schwanz in Eines zusammenlaufen.

**) Die übrigen Denkmäler artistisch geringer. Erwähnenswerth in anderer Hinsicht das Monument derjenigen Bürger von Mainz, welche unter Napoleon gedient. So oft einer stirbt, wird sein Name auf dieser grossen Ehrensäule von Marmor, welche militärische Embleme zieren, eingegraben und dabei bemerkt, welche Schlachten der Betreffende mitgemacht, bei welchem Corps er gedient habe.

Christus als Verzeiher der Sünden (No. 1) »*von Otto Venius*«, geb. zu Brüssel 1556 † 1634, Lehrer von Rubens. Christus in der Haltung eines Segnenden; vor ihm rechts König David, knieend, hinter ihm der Schächer, links Magdalena, zur Seite der verlorne Sohn, alle die gewünschte Absoluzion erhaltend, die Figuren überlebensgross. Sämmtliche Charaktere etwas matt, die Carnazion (Farbe des Fleisches) durchweg etwas grünlich.

Venius stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen und hat viele historische Bilder hinterlassen, z. B. Bacchus-Triumph, das Abendmal u. A. Sein Schüler, Rubens, übertraf ihn aber weit an Genialität, technischer Fertigkeit und Produktivität.

Ein Carmeliter (No. 2) »*von An. Carracci*« (Bd. I. p. 226), Allegorie auf den Eintritt des Mönchs in seinen Orden. Er empfängt von der in ihrem Schooss das Jesuskind haltenden, von Engeln umgebenen Maria das Ordenskleid. Motiv und Anordnung sagen uns nicht zu, wie wir überhaupt an dem Haschen nach Allegorieen in den vorigen Jahrhunderten wenig Geschmack finden. Dagegen loben wir den klaren Ausdruck in Maria, dem Kinde und dem Mönch; das Colorit gut. Die Engel schillern zu stark in's Amorinengeschlecht.

Kreuzabnahme (No. 4) »*von J. Cousin*« (I. 474). Das Bild nähert sich dem altdeutschen Styl; die Köpfe mit Empfindung gemalt, das Ganze aber ohne gehörige Haltung.

Seestürme (No. 8 und 9) »*von Ant. Tempesta*«, geb. zu Florenz 1555 † 1630. Das Element kühn gezeichnet, die Farben aber wie abgestorben, dürre. Tempesta malte auch Schlachten und Jagden.

Der h. Franziskus (No. 3) »*von Guercino*« (I. p. 244). Die Darstellung bezieht sich auf die Legende, zufolge welcher dieser Heilige in somnambülem Zustand Christus auf einem Kreuze erblickt und seine Wundmale

empfängt. Franziskus, der an einem Felsen vor dem Kreuze sitzt, gleicht aber mehr einem vor Schmerzen Heulenden, als einem Inspirirten; die Auffassung also misslungen. Zur Seite noch ein betender Mönch. Die Figuren lebensgross. Das Colorit in Guercino's Manier: sehr starke, schwere Schatten, wenig Licht, wenig Helldunkel*).

Figuren und Thiere (No. 39) »*von Snyders*« (I. 605). Die Figuren mögen, nach dem frischen Pinsel zu schliessen, von Rubens oder einem seiner Schüler gemalt sein, wie Rubens denn zuweilen in Snyders Thierstücke Menschen malte. (Ein solches Bild auf der Pinakothek in München.) Die Thiere im vorliegenden Gemälde mit des Meisters bekannter Virtuosität dargestellt: humoristisch der Contrast zwischen den kämpfenden Hähnen und den schnäbelnden Tauben.

Adam und Eva (No. 14) »*von A. Dürer*«, geb. zu Nürnberg 1470 † 1528; die Figuren nackt, lebensgross. Eva empfängt von der Schlange den Apfel. Die Aechtheit des Bildes wurde schon bezweifelt; doch glauben wir, dass es ein Dürer *war*, aber unter Restaurazionen sich allerdings veränderte. Namentlich hat die gute Eva

---

*) Mitteltöne, welche die hellen und dunkeln Parthieen verbinden und dieselben an den Uebergangstellen modificiren, die dunkeln lichter, die hellen schattiger machen, nennt man *Helldunkel*. Durch dasselbe wird der einheitliche Farbeneindruck hervorgebracht. Um ein gutes Helldunkel zu bewirken, sagt ein Autor, ist nicht hinreichend, dass helle und dunkle Parthieen mit einander abwechseln, noch weniger wird dasselbe erreicht, wenn diese ohne Ordnung und Einheit über das Gemälde zerstreut sind, sondern dieser Wechsel muss durch allmälige Uebergänge des Hellen durch das Minderhelle zum Dunkeln und des Dunkeln durch Halbschatten zum Lichte geschehen. Diese harmonische Wirkung wird aber vornehmlich durch die geschickte Vertheilung der Lokalfarben in den verschiedenen hellen und dunkeln Parthieen bewirkt. Das Helldunkel bildet einen wesentlichen Bestandtheil des idealischen Colorits. Correggio und Rembrandt hatten dasselbe mit vorzüglichem Glücke in ihre Gewalt gebracht.

viele Angriffe ausgehalten. Es scheint aber ihr Gesicht, so weit man durch die neue Larve auf den ursprünglichen Grund durchzudringen vermag, vielsagender gewesen zu sein, als das von Adam, welchem wirklich nur mit der grössten Phantasie idealer Ausdruck abzugewinnen ist. Das Colorit in Adam wohl noch grossentheils das ursprüngliche; es gleicht wenigstens Dürer sehr.

Es ist dies nun das erste Bild von *Dürer*, dem wir begegnen, und wir bedauern wirklich doppelt, dass dasselbe sich nicht in seiner Reinheit erhalten, indem dann der Betrachtende einen richtigern Begriff von diesem Meister sich hätte verschaffen können. Dürer gilt bekanntlich als der deutsche Raphael und stand auch wohl höher als alle, selbst berühmten altdeutschen Meister, wie z. B. Schön, Hs. Baldung, Holbein, die wir am Oberrhein trafen, höher als Lukas Kranach u. A. Er lernte zuerst das Goldschmiedehandwerk bei seinem Vater, setzte es aber nacher durch, dass er — was längst seine Neigung gewesen — sich der Malerei widmen durfte, und machte seine Studien bei Michael Wohlgemuth in Nürnberg. In drei Jahren war er schon ein geschickter Maler. Sein Auge zu üben, seine Bildung zu erweitern, reiste er in fremde Gegenden. Wohin überall, ist nicht genau ermittelt, doch wahrscheinlich, dass er unter andern die Schule von Colmar besuchte (Bd. I. p. 279). Nach Ablauf von 4 Jahren kehrte er heim und legte nach damaliger Sitte ein sog. Meisterstück ab: Orpheus, wie er von wüthenden Bachantinen geschlagen wird. Aus der Wahl dieses Gegenstandes müssen wir schliessen, dass er damals noch eine ganz andere Richtung verfolgte, als später, wo die Mehrzahl seiner Bilder ernst-ruhige, grossentheils biblische Motive enthalten. Im Jahr 1494 verheirathete er sich, aber nicht zu seinem Glücke. Seine Gattin brachte ihm bittere Tage; es traf ihn gleiches Loos, wie seinen Col-

legen Holbein (I. p. 317). Man glaubt auch, dass der Unfriede daheim sein Leben abgekürzt habe.*) Dennoch litt seine Kunst unter diesen Verhältnissen nicht, sie schien im Gegentheil ihn aufzurichten und seine Zuflucht zu sein. Nach seiner Verheirathung besuchte er Italien und trat in Kunstverkehr mit Raphael (I. 251), welcher bei Betrachtung seiner Zeichnungen und Stiche ausrief: »Wahrlich dieser würde uns alle übertreffen, wenn er, wie wir, die Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte.« Im Jahr 1520 reiste er auch nach den Niederlanden, wo er Erasmus kennen lernte und überall die ehrenvollste Aufnahme fand. Diese Kunstreisen mussten natürlich auf seine Ausbildung als Maler immer von Nutzen sein; doch lässt sich nicht sagen, dass er seinen Styl oder sein Colorit in Folge derselben wesentlich verändert hätte. Eine so bestimmte Individualität, wie Dürer, blieb sich im Ganzen gleich, sie *läuterte* sich nur. — Die Zahl seiner Gemälde ist ausserordentlich gross; wir heben nur einige heraus, damit der

---

*) Diess sagt sein Freund und Gonner Willibald Pirkheimer in einem Briefe an Joh. Tscherte, Baumeister in Wien, rund heraus. Er theilt demselben die Nachricht von Dürers Tod unter anderm in folgenden Worten mit: »Ich hab warlich an Albrechten der pesten freunt eynen, so ich auf erdtreych gehabt hab, verloren, vnd dauert mich nichts hoher, dann das er so eynes hartseligen Dodes verstorben ist, welchen ich nach der verhengnus Gottes niemand dann seiner Haussfrauen zusachen kan, die im sein Hertz eyngenagen, vnd der massen gepeyniget hat, das er sich dest schneller von hinen gemacht hat, dann er was ausgedort wie eyn schaub, dorft niendert keynen guten muet mer suchen, oder zu den leuten gen, also het das poss Weyb seyn sorg, das ir doch warlich nit not gethan hat, zu dem hat sy ime tag vnd nacht angelegen, zu der arbeyt hertiglich gedrungen, alleyn darumb, das er geld verdienet vnd ir das liess, so er starb, dann sy alweg verderben hat wollen, wy sie dann noch thuet, vnangesehen, das ir Albrecht bis in die sex tausend gulden wert gelassen hat. Aber da ist keyn genugen, vnd in summa ist sy alleyn seins dodes eyn vrsach. Ich hab sy selbs oft für ier argwenigs streflich wesen gepeten vnd sy ge-

Leser sehe, in welchem Ideenkreise er sich bewegte: die Himmelfahrt Mariä, die h. Dreifaltigkeit, mehrere Darstellungen der Maria mit dem Kinde, Kreuzabnahme, Christus in den Armen des Johannes von den beiden Marieen von Nikodemus und Joseph beweint, der Heiland mit der Dornenkrone, die h. Apostel u. s. w.; dann eine Menge von Portraits, unter denen sein eigenes (jetzt in der Pinakothek zu München) zu den wahrhaft klassischen Bildnissen gehört. Ueberhaupt scheint uns, nach allen Arbeiten, die wir von Dürer kennen, dass er, wie Holbein, im *Porträt* doch die meiste Virtuosität entwickelt habe. Hier verfährt er mit einer wahrhaft plastischen Schärfe und entwickelt zugleich ein warmes, lebendiges, reines Colorit und schöne Formen, während seinen historischen Composizionen zuweilen freie, ungekünstelte Bewegung zum Theil abgeht. Dennoch überragte er in den letztern alle seine Vorgänger. Dürer verstand ferner in Elfenbein und Stein zu arbeiten, in Holz zu schneiden und in Kupfer zu stechen;

---

warnet, auch ir vorgesagt, was das end hievon seyn wurd, aber damit hab ich nichts anderst dann vndank erlangt. Dann wer disem Man wolgewolt vnd vmb in gewest, dem ist sy feynt worden, das warlich den Albrecht mit dem hochsten wekumert vnd ine vnder die Erden pracht hat. Ich hab ir seid seynes dodes nie gesehen, sy auch nit zu mir wollen lassen, wiewol ich ir dannoch in vil sachen hilflich gewest pin, aber da ist keyn vertrauen. Wer ir widerpart halt, vnd nit aller sach recht giebt, der ist ir verdechtlich, dem wird sy auch alspald feynd, darumb sy mir lieber weyt von mir dan umb mich ist. Es synd ja sy vnd ir schwester nit pubin, sonder, wie ich nit zweyfel, der eren from vnd ganz gotsfurchtig frauen, es solt aber eyner lieber eyn pubin, die sich sunst freundlich hielt, haben, dann solch nagent argwenig vnd kiefend from frauen, pey der er weder tag noch nacht rue oder frid haben kont, aber wie dem, wir müsen die sach Gott befelhen, der woll dem fromen Albrecht gnedig vnd parmherzig s yn, dann er hat wie eyn fromer piderman gelebt, so ist er auch ganz christenlich vnd seliglich verstorben, darumb seynes Heyls nit zu fürchten ist. Got verleych vns seyn gnad, das wir ime zu seiner Zeyt selichlichs nachfolgen.«

seine diesfälligen Blätter steigen auf eine bedeutende Zahl. Bekannt sind seine grosse und kleine Passion in Holzschnitt und vieles andere (s. das Verzeichniss seiner Blätter in Bartsch, peintre-graveur, in Heller u. s. f.). Endlich existiren auch literarische Werke von Dürer: »Underweysung der Messung, mit dem Zirkel unnd richt« — »etliche underricht, zu Befestigung der Stett, Schloss und Fleken« — »vier Bücher von menschlicher Proportion, zu nutz allen denen, so zu diser Kunst lieb tragen.« Es geht aus allem diesem zur Genüge das vielseitige Talent von Dürer hervor, und wir rathen dem Leser, der ihn noch nicht aus seinen Arbeiten kennt, sich wenigstens mit seinen Blättern bekannt zu machen, welche sich in grössern Kupferstichsammlungen meist ziemlich vollständig vorfinden.

Scenen aus dem Leben Maria (No. 20—28) »*von Math. Gruenewald*« (I. 345); einzelne Köpfe, namentlich die männlichen, charakteristisch; die Figuren aber schlecht gezeichnet, steif, unbeholfen.

Maria mit dem Kinde (No. 16) »*von Lorenzo di Credi*«, geb. zu Florenz 1452 † 1530; die Mutter (ganze Figur) hält das Kind, welches im Begriff ist, von ihr zu trinken, auf ihrem Schooss. In Maria der Ausdruck der Güte und stillen Leidens vorherrschend, als ob sie von banger Ahndung für das Kind erfüllt wäre. Die Tinten (Farbenmischungen), das Inkarnat spielen ins Bräunliche. Manches harmonirt mit dem Styl von Leonardo da Vinci (I. 244), dessen Studiengenosse Lorenzo war.

Di Credi, der zuerst die Goldschmiedekunst erlernte, trat nachher in die Schule des Verrocchio, wie es früher keine seltene Erscheinung war, dass aus Goldschmieden, welche bei dem damaligen Standpunkt ihres Berufes sich eine tüchtige Zeichnung aneignen mussten, somit leicht übertreten konnten, Maler wurden. Di Credi ist unter den alten Florentinern einer der vorzüglichern Meister, der einer sehr ernsten, frommen Richtung huldigte.

Die h. Appollonia (No. 17) »*von Dominichino*« (I. 240). Sie hält ihre Rechte an den Busen, eine lohnende, zufriedene Stimmung spricht sich in ihren Zügen aus; starke Schatten, reine Lichter, durchsichtiges Helldunkel, richtiges Ensemble; das Incarnat weich, klar, Einzelnes, wie z. B. die Hände, meisterhaft modellirt, mit plastischer Rundung. Sollte das Bild nicht von Dominichino selbst sein, so stimmt es wenigstens mit seinem Vortrag sehr zusammen. *)

Der Thurmbau von Babel (No. 37) »*von Paul Brill*« aus Antwerpen, † 1626 in Rom, einer der ältesten Künstler, welche die Landschaftmalerei als besonderes Fach betrieben (I. 178). Der Lokalton des Bildes ist etwas zu blau und kalt, ein Fehler, in den Brill zuweilen verfiel. Die Haltung aber, die Perspektive, die Linien u. dgl., auch die Staffage im Vordergrund — Verwirrung unter den Bauenden — gelungen.

Bruchstück eines Porträts von Heinrich IV. (No. 34). Es ist von unbekannter Hand im Tode Heinrich's gemalt; mehr Skizze als fertige Arbeit, aber mit keckem, wahrem Pinsel gezeichnet. Der obere Theil des Kopfes erinnert an Napoleon.

Der schlafende Amor (No. 35) »*von Peter von Mola*«, geb. zu Antwerpen 1580, † 1650 zu Paris. Der kleine schalkhafte Gott scheint selbst im Schlafe irgend einen humoristischen Einfall zu verfolgen. Das Colorit nicht nur frei von Aengstlichkeit, mitunter sogar derb.

Peter von Mola, dessen Styl wir aber nicht kennen, soll ein Schüler von Rubens gewesen sein und auch grössere biblische Bilder verfertigt haben.

Der h. Andreas, die h. Ursula (No. 18) »*von Lukas van Leyden*«, geb. 1494 † 1533. Erweislich ächte Stücke

---

*) Apollonia, welche von den Malern oft dargestellt wird, litt nach vorhergegangenen Martern — man schlug oder riss ihr die Zähne aus, daher die Zange ihr Emblem — gegen Ende des dritten Jahrhunderts in Alexandrien den Feuertod.

dieses berühmten altniederländischen Malers sind nicht häufig. Das vorliegende trägt zwar den altniederländischen (dem altdeutschen ähnlichen) Typus, doch scheinen uns die Physiognomien für Leyden nicht ideal genug; das Inkarnat zu wenig gesättigt und nicht rein. Die Figuren auch gar zu steif, die Extremitäten hölzern.

Lukas van Leyden muss jedenfalls nicht nach diesem Bilde beurtheilt werden. Er war ein talentvoller Künstler, wovon er so zu sagen schon als Knabe Proben ablegte. Geschichtliche Gegenstände, Portraits und Landschaften bearbeitete er und in jeglichem Material, in Oel, Aquarell und auf Glas; auch schnitt er in Holz und gravirte in Kupfer. Seine Kupferstiche sind sehr selten, weil er selbst jedes Blatt, das den geringsten Fehler im Abdruck trug, vernichtete. Sein Eulenspiegel, Kupferstich in 4., den Dürer für einen halben Stüber kaufte, soll schon zu Sandrarts Zeit (siebzehntes Jahrhundert) um 400 fl. verkauft worden sein und ist jetzt vielleicht nicht mehr zu haben. Die Zahl seiner sämmtlichen Blätter beläuft sich auf mehrere hunderte, grossentheils kirchliche, doch auch viele mythologische und genreartige Gegenstände.

Zweites Zimmer.

Taufe des h. Augustin (No. 55) »*von G. Lairesse*«, geb. zu Lüttich 1640, † 1711 zu Amsterdam, mehr an Umfang, als an Gehalt gross, wie denn überhaupt dieser, von seinen Zeitgenossen zwar hochgestellte Künstler in Composizion und Färbung Künstelei und Manier nicht lassen kann. Lairesse stellt hier, wenn wir ihn recht verstehen, die Scene dar, wie (im vierten Jahrhundert) der h. Augustin, der zum Schmerz seiner Mutter Monika lange von dem Christenthum nichts wissen wollte, sich bekehrt und von dem Erzb. Ambrosius in Mailand getauft wird. *) Man wird durch dieses Bild gar nicht in jene Zeit versetzt,

*) Siehe die ganze Geschichte in Mätzlers Legenden. Landshut 1840.

die Figuren sehen sehr modern aus; nur die alte Monika insofern gut, als sich wenigstens ihre glückliche Stimmung über das Ereigniss klar ausdrückt. In der Beleuchtung manches verkehrt, anderes unverständlich.

Lairesse, der Italien nie besucht, hatte sich Poussin zum Vorbild genommen, denselben aber wirklich so wenig, wie es uns scheint, aufgefasst, dass man ihn mit Recht schon »den durch schlechte Studien verbildeten Poussin« genannt hat. Er war übrigens ein sehr beschäftigter Maler. — Uns will er nicht zusagen. Fast in allen Bildern, die wir in Paris und anderswo von ihm gesehen, kam er uns arm an Phantasie und mittelmässig in Zeichnung und Anordnung vor; zuweilen treffen wir auf eine gesunde, frische Färbung.

Loth und seine Töchter (No. 56) »*von Angeli*«, wahrscheinlich *Joseph* Angeli, ein Schüler Piazetta's (I. 256). Der Gegenstand, wie Loths Töchter den Vater betrunken machen, um ihn nachher zu missbrauchen (I. Mos. 19), nicht erbaulich. Davon abgesehen finden wir den Ausdruck wollüstiger Freude in der einen Tochter, welche dem schon Betrunkenen noch mehr zugiesst, nicht ohne künstlerische Fertigkeit gegeben. Im Uebrigen blickt Manier auch hier überall durch.

J. Angeli soll seinen Meister geschickt nachgeahmt haben; im vorliegenden Bild erkennen wir aber keine Aehnlichkeit mit des letztern Pinsel. Er malte kirchliche Gegenstände (Altarblätter), und Genrebilder.

Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten (No. 46), kolossal, »*von J. Jordaens*«, geb. zu Antwerpen 1554 † 1678. Sämmtliche Hebräer vom ächten Stamme Israels, in einigen die Race bis zur Caricatur durchgeführt. Haltung fehlt dem Bilde ganz.*)

---

*) »Man versteht, sagt Fernow, unter *Haltung* die verhältnissmässige Abstufung und Schwächung der Farben, Lichter und Schatten, welche, der grossern oder geringern Entfernung gemäss, durch die zwischen dem Auge des Schauenden und den

Von Jordaens ist noch zu melden, dass er ein Schüler des A. von Ort war und später auch die Freundschaft von Rubens genoss; er produzirte Vieles und zwar von sehr entgegengesetzten Tendenzen: heilige und kirchliche Gegenstände, z. B. die h. Familie, Christus vor Pilatus, Christus am Kreuz u. s. f., dann wieder das Fest des Bohnenkönigs, der Bauer mit dem Satyr (nach Aesop), Bacchanalien, Diogenes mit der Laterne, endlich Portraits. Zu den bedeutenden Kunsterscheinungen zählen wir seine Bilder nicht; doch besass er Talent und einzelne seiner Arbeiten werden von der Kritik sogar hoch gestellt.

Zwei allegorische Figuren, *Poesie und Malerei* (No. 47 und 48) »*von Mignard.*« Es gibt drei bekannte französische Meister dieses Namens aus dem siebzehnten Jahrhundert. Von Peter, dem talentvollsten (I. p. 476), sind diese Bilder schwerlich. Die Köpfe und Colorit zwar gut, die Zeichnung aber nicht scharf, die Composizion nicht ganz klar.

— Andere Bilder in dieser Sammlung bieten zu wenig Interesse dar, um dabei verweilen zu können. Die *römischen Denkmäler*, in einem anstossenden Raum, Legionen- und Votivsteine, in der Gegend von Mainz ausgegraben, haben bloss antiquarischen Werth. Auf eine *astronomische Uhr* im ersten Zimmer, ein Meisterstück scharfer Berechnung von einem in diesem Jahrhundert

---

Gegenständen befindliche Masse atmosphärischer Luft bewirkt wird. — Durch die richtige Beobachtung dieser Wirkung erlangt der Maler, dass die nach Maassgabe der Entfernung, den Regeln der Luftperspektive gemäss, richtig verjüngten Gegenstände auch in Farbe und Beleuchtung so erscheinen, wie sie sich unter gleichen Verhältnissen in der Natur zeigen würden. — Man sagt von einem Gemälde, es hat Haltung, wenn jeder Gegenstand nach der Tiefe des Raumes, in welchem er steht, oder nach seiner Entfernung von dem gewählten Abstandspunkte sich von den übrigen nähern und entferntern Gegenständen gehörig abgesondert, so dass das Nähere und Entferntere nach Massgabe seiner, durch die Linearperspektive bestimmten Nähe und Entfernung richtig vortritt und zurückgeht.«

verstorbenen Mönch, und auf ein ***Modell*** der von Napoleon projektirten ***Mainzerbrücke*** im zweiten Zimmer, endlich auf das *Gipsmodell* zu der Guttenbergstatue im Corridor machen wir beiläufig im Weggehen aufmerksam.

Voriges Jahr hat diese Sammlung durch das Legat eines kunstliebenden Mainzerbürgers, *Metzler*, der in Frankfurt starb, einen Zuwachs von ein paar hundert Bildern erhalten, welche noch nicht sichtbar waren, unter denen sich aber gute ältere Stücke befinden sollen.

— Auf dem Stadthaus *Thorwaldsens* überlebensgrosses Bildniss, ganze Figur, von *E. Heuss*, in Rom nach dem Leben gemalt und von ihm der Stadt geschenkt. Thorwaldsen in seinem Atelier (sitzend), arbeitet gerade an dem Modell zu der Guttenbergstatue. Nachdenkend, die Linke an das Kinn haltend, in der Rechten das Bossirholz, prüft er das beinahe fertige Werk. Sein Oberkleid ein weiter Pelzrock, das übrige Gewand am Körper anschliessend. Im Hintergrund Gypsmodelle seiner vorzüglichsten Meisterstücke: der Alexanderzug, die Reiterstatue Maximilians u. s. f. — Die *Anordnung* sehr prunklos. Der Ernst, die stille, ruhige Grösse, die Vermeidung alles Pomphaften passen durchaus zu dem schlichten Wesen Thorwaldsens und lassen einen nachhaltigen Eindruck zurück. Den Künstler *handelnd* darzustellen, war ebenfalls zweckmässig, es trägt diess zum historischen Typus des Portraits bei. Die Ausführung gelungen: die Physiognomie sehr charakteristisch, geistreich, nobel, liebenswürdig. Für die Kenntlichkeit dürfte selbst der wetten, welcher das Original nie gesehen. Die Zeichnung korrekt, der Pinsel im Ganzen rein, aber stellenweise etwas trocken. Es liesse sich mit wenigen Lasuren wahrscheinlich gut nachhelfen. Uebrigens hängt das Bild auch in ganz schlechtem Licht.

— Eine kleine Anzahl neuer Gemälde hat der *Kunstverein* erworben; sie sollen im Theatergebäude hangen. Erst seit unserer Reise haben wir davon Kunde erhal-

ten, so dass wir kein Urtheil abzugeben vermögen. Es sind Bilder da von *Stieler*, *Seeger*, *Dietz*, *Funk*, *Ign. Schmitt* und Andern.

Der *Privatsammlungen* erwähnen wir nur statistisch, dem Reisenden überlassend, ob er sich anmelden will. Es besitzen Kunstsachen: die Hrn. Stadtr. Bollermann, Prof. Nic. Müller, Dr. Schaab, Oberst Graevell, Frhr. von Klein.

Die Umgegend von Mainz.

In einer starken Viertelstunde fährt man auf der Eisenbahn von Mainz nach *Wiesbaden*, der Hauptstadt des Herzogthums Nassau, mit 11,000 Einwohnern, zugleich Kurort, während des Sommers stark besucht, und freundlich gelegen.

Die *künstlerische* Ausbeute reducirt sich auf weniges Sehenswerthe. Im Fache der *Architektur* gebührt unter allen Gebäuden dem von Baumeister *Zais* 1810 vollendeten Kurhaus der Preis. Gegenüber von den Gasthöfen zu den 4 Jahreszeiten und dem Nassauerhof erhebt sich dasselbe im Hintergrund eines grossen, mit Alleen geschmückten Wiesenplans. Den letztern fassen der ganzen Länge nach als Seitengebäude des Kurhauses zwei Buden-Colonnaden ein, deren Niveau mehrere Stufen höher liegt, als das Planum, und von denen die nördliche, 1810 durch Baurath *Zengerle*, die südliche 1840 durch Hofbaumeister *Görz* errichtet wurde. Dieses *Ensemble*, der weite, freie Platz, das Hauptgebäude mit dem griechischen, von sechs kolossalen jonischen Säulen gezierten Mittelbau, die langen Flügel des letztern, welche mit sog. Pavillons endigen, sodann die zwei berührten Colonnaden, — schon an sich vermöge der unzählbaren Säulen, dann wegen der reichen Boutiken im Innern, ein seltener Anblick — dieses *Ensemble*, sagen wir, impo-

nirt wirklich und stellt sich als eines der kühnern Ergebnisse neuerer Baukunst dar.

Wie das Aeussere, so auch das Innere luxurios, besonders der grosse Kursaal mit 28 die Gallerien tragenden schwarzgrauen Marmorsäulen, mit Dekorazionsmalereien, Vergoldungen u. s. f. — In den Nischen *Marmor-Statuen* und *Büsten;* der Apollino von *Ghinard*, die übrigen 21 Piecen von *Franzoni*, in Carrara gefertigt für Napoleons Mutter, welche sie der Akziengesellschaft des Kursaales für fl. 12,000 überliess, ein schöner Preis, wenn man damit die Arbeit vergleicht, die uns wenigstens nicht sehr zusagte*). — Die sog. Pavillons, die Schlusspunkte des Kurhauses, enthalten Restaurazion und Lesekabinet. Hinter dem Gebäude reizende Gartenanlagen. — Bauinspektor *Zais* starb vor einigen Jahren.

Das 1837—40 errichtete *herzogliche Palais* mitten in der Stadt, ein nach *Mollers* Zeichnungen von *Görz* ausgeführtes Werk, würde, wie eine Kritik sich ausspricht, »noch unbedingter gefallen, wenn nicht nach und nach der Plan immer neue Zusätze erhalten hätte.« Dasselbe bewegt sich nicht in monumentalem Styl, sondern im Charakter eines mit Geschmack und Aufwand errichteteten Privatgebäudes. — Durch den innern Hofraum gelangt man zu der mit seltener Eleganz erbauten *Reitbahn*, in welcher wir besonders die schöne Construkzion des Dachstuhls (im Knotensystem) mit Vergnügen betrachteten, dessen offenes, feines Gebälk gehobelt und angestrichen werden soll. Ubrigens ist das Schloss und in der Regel auch die Reitbahn nicht zugänglich, was wir um so mehr bedauern, als jenes, neben Gemälden von *neueren* Künstlern, 10 *Statuen* von *Schwanthaler* bewahrt, zwei davon *Tänzerinnen*, von Marmor, eine Art Salte-

*) Eine Spezialbeschreibung unterlassen wir, da die *rheinischen* Kunsterzeugnisse den Vorrang haben und wir für diese alles disponiblen Raumes bedürfen.

rello tanzend; die übrigen acht von Sandstein, Göttergestalten; in der Vorhalle: *Eros*, der älteste Gott, von welchem alles seinen Anfang genommen, und *Vesta*, welche mit heiligem Feuer alle Wesen der Natur erwärmt; auf der Treppe: *Bacchus*, *Venus*, *Apollo*, *Diana*, *Pan*, *Ceres*. Wir konnten nichts von diesen Kunstsachen sehen.

Unter den übrigen *öffentlichen* Gebäuden nennen wir bloss das Theater und die Kasernen, welche aber weder Genuss noch Belehrung darbiethen. Die neuen *Privathäuser* geben der Stadt ein günstigeres Ansehen, als die ältern, meist kleinen, unansehnlichen.

Ausser den genannten *Architekten* in Wiesbaden sind noch zu erwähnen: *Zais*, der jüngere, von welchem das *Hôtel Zais* und mehrere hübsche Privat- und Landhäuser; ferner *Zahn*, von welchem ebenfalls mehrere geschmackvolle *Landhäuser* herrühren.

Die *Sculptur* scheint hier ein unkultivirtes Feld zu sein, doch soll gegenwärtig ein junger Bürger aus Wiesbaden, *Hofmann*, in Rom als Bildhauer studiren.

Auch der *Malerei* muss man einen erweiterten Wirkungskreis wünschen. — *O. R. Jakobi* aus Königsberg, früher in Düsseldorf, ein Mann von ungefähr dreissig Jahren, kam auf den Ruf der Frau Herzogin von Nassau vor einiger Zeit nach Wiesbaden und fertigt öfter Bilder für sie. Der *Genre-* wie *Landschaftmalerei* gewachsen und in jener bald Ernst, bald Humor anwendend, scheint er doch die Landschaft mehr zu üben und weiss auch den Veduten einen poetischen Charakter zu geben. Seine Composizionen klar motivirt. Ausser ihm leben wohl noch andere, weniger bekannte Künstler, namentlich während der Kurzeit in Wiesbaden. Systematische und fruchtbare Betreibung der bildenden Kunst lässt sich hier aber erst von der Zukunft erwarten und muss vor allen Dingen von oben herab begünstigt werden.

Eine Gemälde- und Kupferstich-Sammlung und ein

Antiquarium befinden sich im sog. von Zengerle erbauten Schlösschen*).

Biberich, die Sommer-Residenz des Herzogs von Nassau, verdient einen kurzen Besuch. *Das Schloss*, ganz nahe am Rhein gelegen und von hübschen Gartenanlagen umgeben, stammt aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, ist im *Versailles-Styl* und aus rothen Sandsteinquadern erbaut; die Dimensionen gross, die Façade mit Steinbildern, aber mittelmässigen und schlechten, versehen. —

Von übrigen interessanten Gebäuden haben wir nichts entdecken können. Gemäldesammlungen fehlen auch, und von den Arbeiten des einzigen Künstlers in Biberich, des Hofmalers *Prestel*, sahen wir leider nichts, da er gerade verreist und sein Atelier geschlossen war. Er steht aber im Rufe eines geschickten *Pferde- und Landschaftmalers.*

Nun mit der Eisenbahn nach Frankfurt.

FRANKFURT.

Statistisches.

Frankfurt, die alte freie Reichsstadt, in welcher früher die Kaiserwahlen und pompösen Krönungen vor sich gingen**); — Frankfurt, während der Napoleonischen Zeit zur Hauptstadt des gleichnamigen neugestifteten Grossherzogthums erklärt, erhielt nach dem Wienercongress (1815) seine Reichsfreiheit wieder und ward Sitz der deutschen Bundesversammlung. Den

*) Die Gemäldesammlung wurde 1824 angekauft, der verstorbene Herzog Wilhelm erkannte nachher erst, dass die angeblichen Dürer, Holbein, Schoorel u. s. f. nicht alle ächt seien, und wollte sie gar nicht mehr sehen. Als Originalbilder gelten übrigens ein Paar Dürer, 1 Messis, 1 Poussin u. s. f. Das Kabinet war zufällig geschlossen, wir können über den Werth kein Urtheil fällen.

**) Im Römer wird die goldene Bulle Karls IV. noch bewahrt, welche die bei den Kaiserwahlen zu beobachtenden Grundsätze festsetzte. Im Dom (wie im Dome zu Rheims) hatten die Kronungen statt.

mittelalterlichen Charakter hat die Stadt nicht mehr. Durch die Wegräumung der Festungswerke gewann sie aber bedeutend an Raum und Heiterkeit. Die Bevölkerung steigt etwa auf 52,000 Seelen. Man würde jetzt schon die Zahl höher schätzen, wenn man das stete Treiben der Menschen in den Gassen sieht. Die Eisenbahn trägt sehr zu dem lebhaften Verkehr bei. Im Allgemeinen herrscht grosser, auf Handel und Industrie gegründeter Wohlstand, den Frankfurt trotz mancher Drangsale (Krieg und furchtbare Feuersbrünste) durch alle Zeiten zu retten wusste.

Die öffentlichen wohltthätigen Anstalten, das Waisenhaus, die Spitäler u. s. f., sind musterhaft eingerichtet und verwaltet. — Geistige Erholungen findet man in wissenschaftlichen und Kunstvereinen, im Theater, in Lesekabinetten. — Der öffentlichen Vergnügungsorte existiren in der Nähe und Ferne. In der Stadt selbst hat uns vor allen die *Mainlust* angesprochen. Kurz in Frankfurt, der Vaterstadt des unsterblichen Göthe, die schon desswegen etwas Anziehendes hat, lebt es sich sehr angenehm.

Die Kunst.

Lokalgeschichtliche Skizze.

Architektur. Frankfurt besitzt gleich den meisten Städten am Rhein seine ehrwürdigen Baumonumente aus frühern Jahrhunderten. Doch ist auch Manches zu Grunde gegangen. Von einem schon zur Zeit Karls des Gr. bestandenen Residenzschloss der Franken keine Spur mehr. Von dem später durch Karls Sohn, Ludwig den Frommen, errichteten Palast, »Saalhof« benannt, welcher jenes Schloss laut den Beschreibungen an Umfang übertroffen haben muss, steht ebenfalls nichts mehr, als etwa die *Kapelle*, gegen deren so hohes Alter übrigens schon begründete Zweifel erhoben worden sind (siehe unten). Doch ist dieselbe wohl immerhin das *älteste* noch vorhandene, bemerkenswerthe Monu-

ment. Als die älteste *Kirche* erscheint die Leonhardskirche aus dem dreizehnten Jahrhundert, leider vielfach restaurirt. Historisch, wie künstlerisch interessant ist die kleine unter *Rudolf von Habsburg* 1290 im Spitzbogenstyl erbaute *Nikolaikirche*. Die *Liebfrauenkirche* aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, in demselben Styl, verdient auch Erwähnung. Aber als *Kunstwerk* nimmt der *Dom* den ersten Rang ein, dessen *Schiff* aus dem dreizehnten, *Chor-* und *Querbau* aus dem vierzehnten und der *Thurm* aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammt. Leider kennen wir von diesen meisten älteren Werken die Baumeister nicht. Dagegen ist ermittelt, dass *Madern Gertner*, der auch die Schwibbogen der *Mainbrücke* baute, den Thurm des Domes angefangen, und dass unter seinen Nachfolgern *Hans von Ingelheim* der bedeutendste und sogar bedeutender, als Gertner selbst war. Aus der *romanischen* Periode würde der *Saalhof*, von *Ludwig dem Frommen* errichtet, wenn er sich noch erhalten hätte, das umfangreichste und grossartigste Gebäude Frankfurt's sein; aus der *altdeutschen* Epoche ist der Dom und namentlich der Thurm das schönste architektonische Werk *). Mit demselben schliesst sich aber auch die mittelalterliche Kirchen-Baukunst ab. — Während der *modernen* Jahrhunderte **) wurden zwar auch Kirchen gegründet, aber wenn wir dieselben mit dem Dom vergleichen, so müssen wir bekennen, jener grossartige künstlerische Sinn Ingelheims hatte die Nachkommen nicht mehr beseelt. Solche Schöpfungen lagen nicht mehr im Geist der Zeit. Daher werden wir auch in der Specialbeschreibung über jene Epoche still hinweggehen.

Die *älteren*, *weltlichen* Gebäude, wie z. B. das *Rathhaus* aus dem fünfzehnten Jahrhundert, zeigen keinen erfreulichen Styl, sie verrathen schon das Sinken der Architektur. Eine Zahl noch erhaltener, alter *Privat-*

*) Ueber romanischen und altdeutschen Styl s. pag. 1—6.

**) Ueber den Begriff »modern« s. p. 9.

häuser zeichnet sich ebenfalls nur durch einen gewissen äussern Reichthum, nicht aber durch guten Baugeschmack aus; wir meinen solche, deren vorderer Schild (die Fronte) vom ersten Stockwerk bis zum Giebel mit geschnitztem Holzwerk verziert ist, wie sich ein derartiges Haus z. B. am Römerberg auf der Seite des Rathhauses findet. Man richtete schon auf blosse *Dekorazion* weit mehr, als auf organische Ausbildung des Architektonischen das Augenmerk. Die Construkzion jener alten Häuser, wie mangelhaft, wie unästhetisch! In den Façaden lauter Fenster; die Stockwerke nicht auf der Linie des Fundaments senkrecht auf einander, sondern jeder höhere Stock weiter in die Luftsäule hinausgebaut! So liesse sich denken, dass in einer engen Strasse hohe Gebäude oben hätten zusammenstossen müssen. Später kam denn freilich ein Gesetz heraus, welches jenes Ueberbauen verbot*); und jetzt findet man wirklich in vielen Strassen keine Ueberbleibsel des damaligen Bausystems mehr.

Noch müssen wir der Judengasse gedenken, welche, im J. 1662 angelegt, meist aus hölzernen Häusern besteht. Malerische Formen lassen sich durch die *Holzconstrukzion* sehr gut erreichen, wir berufen uns auf viele Gebäude im Kt. Bern; hier sieht es sehr unmale-

---

*) Göthe erzählt, auf welch' abenteuerliche Art sein Vater und andere dieses Verbot zu umgehen wussten. »Es ging, sagt er, ein Gesetz durch, dass wer ein neues Haus von Grund auf baue, nur mit dem ersten Stock über das Fundament herausrücken dürfe, die übrigen aber senkrecht aufführen müsse. Mein Vater, um den vorspringenden Raum im zweiten Stock auch nicht aufzugeben, wenig bekümmert um äusseres architektonisches Ansehen, und nur um innere gute und bequeme Einrichtung besorgt, bediente sich, wie schon mehrere vor ihm gethan, der Ausflucht, die oberen Theile des Hauses zu unterstützen und von unten herauf einen nach dem andern wegzunehmen, und das neue gleichsam einzuschalten, so dass, wenn zuletzt gewissermassen nichts von dem alten übrig blieb, der ganz neue Bau noch immer für eine Reparatur gelten konnte.«

risch und schwarz aus, und diese Gasse dürfte als Beispiel dienen, wie man *nicht* in Holz bauen soll. *)

In *unsern* Tagen hat sich die Bauart in *öffentlichen*, wie *Privatgebäuden* zu Frankfurt wieder verbessert. Belege: die *Bibliothek*, mehrere *Spitäler*, das *Leichenhaus*, das *Waisenhaus*, die *Börse* u. s. w. Belege ferner: manche Häuser der Zeil, die neuen Häuser längs dem Main, jene in der Gegend des Bahnhofs u. s. f. Die *öffentlichen* Gebäude tragen mehr oder weniger einen *monumentalen* Charakter, wie sie es immer sollten. Bei Privathäusern aber wird nicht sowohl ein grossartiger Styl, als eine anständige, dekorative äussere Form und eine comfortable innere Einrichtung angestrebt. Der Kalkbewurf ersetzt die Quadern. Im Interesse der Architektur wäre zu wünschen, dass einer der vielen Krösus einmal ein Gebäude in recht entschiedenem Charakter eines *Stammschlosses* aufführen liesse.

Unter den jetzt lebenden *Architekten* sind neben Prof. *Hessemer*, der zwar, wie Eisenlohe in Karlsruhe, hauptsächlich der Professur lebt, indessen zur Errichtung monumentaler Werke gewiss der rechte Mann wäre, auch seine praktische Kunst an dem hintern Flügel des Städelschen Instituts bewies, als ausübende Baumeister hauptsächlich zu nennen: *Burnitz*, Schüler von Weinbrenner (s. Bd. I. p. 511), *Rumpf* und Stadtbaumeister *Hess*, von denen wir in der Specialbeschreibung mehrere schätzenswerthe Monumente kennen lernen, wie *die Bibliothek*, *die Kirchhofgebäude*, *einige Spitäler* u. s. f. — So zeigt sich in Frankfurt dieselbe Erscheinung in der Architektur, wie anderwärts: sie leistete Grosses vom neunten bis fünfzehnten Jahrhundert, sank hernach, stand eine sehr lange Zeit hindurch ungefähr auf derselben Stufe und nimmt endlich in der Gegenwart wieder eine neue Richtung. Der Zeitgeist fordert auch hier ihre weitere, systematische Entwickelung.

---

*) Früher durften die Juden nur in dieser Gasse wohnen. Jetzt können sie in allen Quartieren Häuser miethen und besitzen.

Die *Sculptur* in ihren *mittelalterlichen* Erzeugnissen geht parallel mit den übrigen rheinischen Bildwerken aus jener Epoche. *) Bloss antiquarischen Werth haben *die Grabsteine* aus dem vierzehnten Jahrhundert in der Liebfrauenkirche und im Dom. Ein *künstlerisches Streben*, aber zugleich jener bekannte byzantinische Typus charakterisirt die *Bildwerke* am *Querbau* des Doms und die halberhabenen Figuren im Segment einer Rundbogenthüre in der *St. Leonhardskirche*, beides wohl ebenfalls Arbeiten aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die Bilder über den Eingängen der *Liebfrauenkirche* (von denen die grossen Einzelfiguren über der einen Thüre ohne Zweifel auch aus dem vierzehnten Jahrhundert stammen) sind sehr unbedeutend und zeigen noch keine wesentlichen Fortschritte der Bildhauerei. Wichtiger zwei spätere Werke im *Dom*: Der *Tod der Maria*, wahrscheinlich aus der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts (wenn nicht noch jünger), und *Christus mit den Schächern gekreuzigt*, dabei *Maria*, *Johannes und Magdalena*, aus dem Jahr 1509 stammend und von Jakob Heller (Schöff und des Raths) und seiner Frau auf dem Kirchhof des Doms errichtet. Die Verfertiger dieser beiden Werke kennt man nicht. **) — In der Periode der *modernen* Sculptur tritt uns *Joh. Wolfgang Fröhlich* als ein für die damalige Zeit verdienstlicher Bildhauer entgegen, geb. 1652 in Solothurn, Bürger zu Frankfurt. Er arbeitete 1680 in der Katharinenkirche; auch für die Deutschordenskirche in Sachsenhausen, jenseits der Mainbrücke, fertigte er ein *Kruzifix in Holz* und Mehreres, indessen Unbedeutendes für den Peterskirchhof (mitten in der Stadt, der seit Decennien nicht mehr gebraucht wird),

---

*) Siehe über Sculptur im Allgemeinen pag. 11—16.

**) Im Dom erhält man die Nachricht, das Kirchenbuch zeige den Namen *Wernig* als den Meister des Todes der Maria, der im *zwölften* Jahrhundert gearbeitet habe. Der Styl des Bildwerkes stellt diese Angabe als handgreiflich falsch dar.

unter andern das *v. Barkhausische Monument.* Er bewegte sich im damals herrschenden, uns wenig zusagenden Styl. Fröhlich starb 1700 in Trier. Von einem andern Bildhauer, *Michel Furth*, der sich lange in Italien aufgehalten und dann nach Frankfurt kam und für Fröhlich manches verfertigt haben soll, ist uns keine Arbeit bekannt geworden. Von *Cornelius Andr. Donett* aber, geb. zu Frankfurt 1682 † 1748, Schüler der beiden vorigen Künstler, rührt im Kreuzgang der Dominikaner ein *Christus als Gärtner* her; von ihm ferner in der Deutschordenskirche die Statuen des *h. Georg* und der *h. Elisabeth*; von ihm *Herkules im Kampf mit Antäus**) auf dem Rossmarktbrunnen. Er führte für das Gasthaus zum römischen Kaiser die lebensgrosse Statue aus, in welche er die Züge des damals in Frankfurt anwesenden Kaisers Karl VII. zu legen wusste; der letztere wollte daher auch die Statue sehen, ehe sie aufgestellt ward. Donett darf wohl als der gewandteste Sculptor der modernen Periode in Frankfurt gelten. Aber dennoch befriedigt sein Styl heute nicht mehr. Man sehe nur seinen Rossmarkt-Herkules. — Die Sculptur stellt sich in der *Gegenwart* wieder kräftig ein. Wir finden in Frankfurt beides: höchst treffliche Werke auswärtiger Künstler und tüchtige einheimische Arbeiter. *Dannecker*, *Thorwaldsen*, *Schwanthaler*, ein seltenes Künstlertrifolium von solchem Range, sind in Frankfurt durch ihre Meissel verewigt: *Ariadne*, *Bethmann'sches Grabmonument*, *Göthes Denkmal.* In Frankfurt selbst leben und wirken sodann als Bildhauer: *Schmidt von der Launitz* und *Joh. Nepomuk Zwerger.* Jener, ein geborner Kurländer (40 — 50 Jahr alt),

---

*) Der Leser erinnert sich, dass der Riese Antäus die reisenden Fremden zwang, mit ihm zu ringen, und dass er die Ueberwundenen erwürgte. Die Berührung seiner Mutter Erde machte ihn unüberwindlich. Herkules aber hielt ihn fest um den Leib, liess ihn nicht auf den Boden kommen und erdrückte ihn in den Lüften schwebend.

stand in Rom unter Thorwaldsens Leitung und geniesst einen verbreiteten Ruf, so dass ihm unter anderm eine Statue von *Barclay de Tolli* nach *Russland*, die kolossale Büste von *Justus Möser* für die Walhalla in *Bayern*, ein Monument für den Obersten *Nagay* in *Haag* aufgetragen worden ist. In Frankfurt sahen wir von seiner Hand mehrere allegorische Figuren von Sandstein an der neuen Börse; zwei solche (*Krankheit* und *Genesung*) am Eingang des Spitals; die *Hoffnung*, halblebensgrosse Marmorstatue im Leichengarten, sehr fein und weiblich gehalten; die Marmorbüste von *Kirchner* auf der Bibliothek, recht charakteristisch; *Giolett's Denkmal* in den Anlagen. Endlich wird aus seinem Atelier bald ein kolossales *Guttenbergmonument* hervorgehen. Launitz besitzt Geschmack und Produktivität und zugleich eine tüchtige, humanistische Bildung, welche ihn in den Stand setzt, jeden Winter Vorlesungen über Kunstgeschichte zu halten. — *Zwerger*, 1796 zu Donaueschingen geboren, in Rom ebenfalls Schüler von Thorwaldsen, 1829 durch ein Marmorbild, *der Hirt mit seinem Hund*, Aufsehen erregend, seit 1830 Professor der Bildhauerkunst am Städelschen Institut, hat für Frankfurt ebenfalls mehrere Arbeiten geliefert: verschiedene *allegorische Sandsteinfiguren* für die Börse, die Marmorbüste von *Städel* im Städelschen Institut, die Marmorbüste von Dr. *Thomas* auf der Bibliothek u. s. w. In der subjektiven Auffassung scheint ihm ein richtiger Blick und in der Technik eine grosse Fertigkeit eigen zu sein. So gelingt ihm die Manipulazion, Verstorbene in seinen Büsten ins Leben zu rufen, in der Regel gut, und er bekommt viele Aufträge der Art. Seine Schule besuchen immer mehrere junge Künstler. — In *Eduard Wendelstädt* hatte Frankfurt noch ein Talent besessen; aber wenige Jahre, nachdem der junge Mann die praktische Laufbahn betreten, sank er ins frühe Grab. Von ihm unter anderm das Modell zu der kühnen *Kolossalstatue Karls d. Gr.*,

welche nun Zwerger für einen öffentlichen Platz ausführt. *Susenbeth* von Frankfurt, Schüler von Zwerger, ein noch ganz junger Mensch, dürfte mit der Zeit Wendelstädt ersetzen. Ein Medaillonsporträt von *Overbeck*, das er nach einem von Hoff radirten Blatte modellirte und welches wir bei Schwenger in Aachen sahen, schien uns gute Anlagen zu verrathen.

Die *Malerei*, welche gleich ihren Schwestern, am liebsten weilt, wo eine fürstliche Residenz oder der Wohlstand der Bürger ihr eine lohnende Stellung sichern, hatte gewiss schon zur Frühzeit des Mittelalters in dem durch die Karolinger gehobenen Frankfurt nicht müssig gelegen. Wir bezweifeln kaum, dass nicht namentlich »den Saalhof« Wandmalereien schmückten. Später, als im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert die Oster- und Herbstmessen gestiftet wurden und Handel und Reichthum sich steigerten, geschah gewiss manches, für die damalige Zeit Ehrenwerthe. Dass im Dom *Glasmalereien* — vermuthlich von Frankfurterkünstlern — aus dem Anfang des vierzehnten (eine Scheibe war von 1306) und namentlich aus der Mitte desselben Jahrhunderts, der Zeit, als Chor und Querbau vollendet wurden, vorhanden waren, ist geschichtlich gewiss. *(S. Hüsgen).* Jetzt alles verschwunden. Dagegen haben sich noch *Wandgemälde al Fresko* im Chor der Domkirche aus dem ersten Drittheil des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, *biblische Scenen* und Darstellungen aus dem *Leben des h. Bartholomäus. J. S. Hüsgen* (Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen) erwähnt noch anderer Kirchenmalereien aus dem fünfzehnten Jahrhundert, auch eines Cyclus gleichzeitiger Gemälde (von 1470) im ehmaligen Tempelherrensitz, welche neben *kirchlichen* Gegenständen *Tourniere*, *Jagden* u. dgl. sollen dargestellt haben. Selbst ein chronologisches *Namensverzeichniss* reicht bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinauf, in welchem unter andern angeführt sind: ein *Sebold* (1461), ein *Kiesenzieg* (1486),

Hans Abel (1486), *Heinrich Marx* (1502), *Schweizer* (1507), über die wir jedoch nirgends nähere Daten gefunden, und auch nicht wissen, ob und welche von ihnen z. B. die Gemälde im Tempelhaus malten. Dagegen meldet Hüsgen bestimmt, dass ein Maler *Schwed* mit seinem Gesellen *Georg Glaser* von 1515—19 im Kreuzgang des Carmeliterklosters eine Reihe von Fresken verfertigt habe. Wirklich finden sich daselbst Darstellungen aus dem *A. und N. Test.* vor; eine ganze Seite des Ganges hat sich noch in leidlichem Zustand erhalten, an den andern langen Wänden aber die Zerstörung gewaltig um sich gegriffen. Das Vorhandene dem völligen Untergang zu entreissen, liess das Städelsche Institut vor mehreren Jahren Aquarell-Copieen davon nehmen. Uebrigens würde man diese Malereien wegen des noch erkennbaren barrocken und überladenen Styls eher in das Ende, als in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts zu setzen geneigt sein. Am *Schluss* der mittelalterlichen Periode treffen wir *Matthias Gruenewald*, zu Aschaffenburg geboren, † 1510 in Frankfurt, wo er sich niedergelassen hatte. Er ist in der Kunstwelt weit bekannter, als die eben benannten, und wird zu den bessern altdeutschen Malern gezählt. Leider aber waren die Bilder, welche wir in Mainz von ihm sahen (p. 72) nicht geeignet, Begeisterung für ihn zu erwecken, auch sein *h. Laurenzius* (in der Städelschen Sammlung), grau in grau, kam uns sehr steif und trocken vor, sein *Lazarus*, *Mauritius* und andere auf der Pinakothek in München, eine Auferstehung von ihm, in Miniatur, zu Basel (I. 345) haben uns nicht angesprochen; dennoch wollen wir seinen Ruf, der sich auf bessere Arbeiten gründen muss, nicht antasten, vielmehr anerkennen, dass er nicht nur den Schluss, sondern auch den — zwar immerhin relativen — Höhepunkt mittelalterlicher Malerkunst in Frankfurt repräsentirt.

Die *moderne* Periode (sechszehntes bis neunzehntes

Jahrhundert) weist einige recht verdienstvolle Künstler, namentlich Landschafter und Thiermaler auf. Die Historienmalerei ging weniger gut von Statten. Der Kürze wegen trennen wir jetzt den einen Zweig nicht von dem andern, sondern führen dem Leser in *chronologischer* Reihenfolge die bemerkenswerthesten Meister vor, von denen gerade der erste, der die neue Periode eröffnet, weithin heute noch in begründetem Ansehen steht: *Adam Elzheimer* (B. I. p. 239), geb. zu Frankfurt 1574 † 1620 oder 40), der mit idealem Sinne und ausgezeichnetem Fleisse seine Landschaften ausführte. Von ihm zwei solche in der Städelschen Sammlung. *Philipp Uffenbach* († 1640), welcher sich in historische Darstellungen verstieg, kennen wir zu wenig, als dass wir ein bestimmtes Urtheil über ihn abgeben möchten. Seine Himmelfahrt im Städelschen Institut steht nicht über den mittelmässigen Erzeugnissen des siebzehnten Jahrhunderts. *Joachim von Sandrart* (geb. 1606 † 1688) gehört zu den bedeutendern Kunstautoritäten seiner Zeit, der in diesem Rahmen als *geborner Frankfurter* nicht fehlen darf, obgleich er, fast immer auswärts lebend, auf die Kunst in seiner Vaterstadt nur einen geringen unmittelbaren Einfluss ausüben konnte. Er hatte in Utrecht bei Honthorst, später in Italien studirt und dort schon bedeutende Aufträge für historische Bilder erhalten. Er strebte, von verschiedenen Meistern sich das Gute anzueignen (Elektiker), und setzte Werth auf natürlichen Ausdruck. Während des dreissigjährigen Krieges hielt er sich lange in Amsterdam auf, und im Jahr 1649 kam er nach Nürnberg, wo er (laut Fiorillo) »*das schwedische Friedensgastmal*« und viele Separatbildnisse schwedischer Grossen, z. B. von Piccolomini malte.*) Später ward Sandrart eine Hauptstütze der 1662 errichteten Akademie zu Nürnberg. Als *Kunstschriftsteller*

*) In Nürnberg residirte nämlich die Versammlung, welcher die Vollziehung des westphälischen Friedens oblag.

erwarb er sich mit seiner »deutschen Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst«, zwei dicken Folianten, einen grossen Namen unter seinen Zeitgenossen und spätere Kunstschreiber schmückten sich mit seinen Federn. Es findet sich in seinem Werke auch manches jetzt noch Brauchbare. Ein etwas jüngerer Maler, *Joh. Lingelbach*, geb. zu Frankfurt 1625, scheint ebenfalls meistens im Auslande gelebt zu haben. Seine Gemälde aus dem Volksleben, z. B. eine *Kapuzinerpredigt* auf dem Trajansplatze in Rom, und seine reich mit Figuren staffirten *Seehäfen* werden gerühmt. In der Städelschen Sammlung befinden sich welche von seinen Arbeiten, die aber zufällig auf die Seite gebracht waren. Zwei folgende, zwar auswärts geborene Künstler übten dagegen ihren Beruf in Frankfurt aus, wirkten also unmittelbar auf die Kunst ihrer zweiten Vaterstadt: *Mathias Merian* (geb. zu Basel 1621 † 1687) und *Joh. Heinr. Roos* (geb. in der Pfalz 1631 † 1685). Der erstere, in Sandrarts Schule erzogen, kam, nachdem er Paris und Rom besucht, 1650 nach Nürnberg, malte dort ebenfalls viele Bildnisse von anwesenden Offizieren und galt im *Porträtfache* als ein vorzüglicher Meister, so dass er in Frankfurt (wohin er um 1652 zog), später bei der Kaiserkrönung Leopolds I. (1658) wieder zahlreiche Porträtaufträge erhielt. Seine Bildnisse sind sehr ungleich und seine historischen Darstellungen unsers Wissens weder genial, noch frei von den Mängeln ihrer Zeit. — Roos, *Landschaft- und Thiermaler*, besass eine grosse Produktivität und praktische Gewandtheit; beinahe auf allen Gallerien (billiger Weise zunächst in der Städelschen Sammlung) trifft man von seinen Arbeiten. Einzelne derselben zeichnen sich durch feine Anordnung, künstlerischen Schwung und zierlichen Pinsel aus, in vielen andern aber ist das blosse *Machwerk* das Beste.

Es folgen die Frankfurter Maler des achtzehnten

Jahrhunderts, welche dem Leser bereits aus Göthes Leben bekannt sind, der dieselben, wenn auch sehr günstig, doch im Ganzen richtig beurtheilt: *Wilh. Fr. Hirt* (g. 1721 † 1772), »welcher Eichen- und Buchenwälder und andere sogenannte ländliche Gegenden sehr wohl mit Vieh zu staffiren wusste*)«, — von Hirt zwei Landschaften in der Städelschen Sammlung, in der einen *Jäger*, in der andern eine *Viehherde* als Staffage; *Joh. Georg Trautmann* (geb. in Zweibrücken 1713, † in Frankfurt 1769), »der es in eingeschlossenen Lichtern und Wiederscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte«, — von ihm in der Städelschen Sammlung eine *Feuersbrunst* in einem Dorf; *Ch. G. Schütz* von Mainz s. p. 34, »der auf dem Wege des Sachtlebens**) die Rheingegenden fleissig bearbeitete«, — er war auch ein sehr produktiver Künstler, so dass man in vielen Gallerien und bei Privaten von seinen Bildern trifft (Bd. I. p. 260); *Justus Junker*, aus Mainz, geb. 1703, † zu Frankfurt 1767, »der Blumen- und Fruchtstücke, Stillleben und ruhig beschäftigte Personen nach dem Vorgang der Niederländer sehr reinlich ausführte«, — von ihm in der Städelschen Sammlung: *ein Gelehrter auf seinem Studierzimmer.* — Sodann malte der darmstädtische Hofmaler, *J. K. Seekatz*, geb. zu Grünstadt 1719 † 1768, damals manches Bild (Landschaften und Figuren) für Frankfurt, — eines in der Städelschen Sammlung***). *Nothnagel* in Frankfurt endlich scheint mehr geschickter Tapetenfabrikant, als wirklicher Künstler gewesen zu sein.

---

*) Siehe Göthes Werke, Stuttg. und Tübingen 1829. Bd. 24.

**) *Zaftleeven* wird der Name häufiger geschrieben; es war ein tüchtiger niederländischer Meister.

***) Von Seekatz sagt Göthe unter anderm, es seien ihm in ländlichen Scenen Greise und Kinder, unmittelbar nach der Natur gemalt, ganz gelungen, und fährt dann fort: »die Jünglinge wollten ihm nicht eben so gerathen, sie waren meist zu hager; und die Frauen missfielen aus der entgegengesetzten Ur-

Ausser diesen, durch Göthe in die Welt eingeführten Malern gehören noch folgende der modernen Periode an: *J. G. Pforr*, geb. im Hessischen 1745, † zu Frankf. 1789, — von ihm in der Städ. S. eine *Landschaft mit Jagdstaffage*, eine *Schmiede*, ein *Pferdmarkt*, eine *Falkenjagd*, nicht übel; *J. D. Bager*, geb. zu Wiesbaden 1734, † zu Fr. 1815, — von ihm in der Städ. S. zwei *Fruchtstücke; J. L. E. Morgenstern*, geb. in Thüringen 1737, † zu Fr. 1819, ein kunstfertiger Architekturmaler, — von ihm in der Städ. S. zwei Bilder, das *Innere von Kirchen.*

Als *Uebergangsmänner* aus jener Zeit in die jetzige betrachten wir die noch lebenden im Alter sehr vorgerückten wackern Landschafter *Radel*, *Rosenkranz*, *J. F. Morgenstern.* Der letztere (1778 geb.), Sohn des vorigen, malt Figuren und Landschaften und besitzt ein ausgezeichnetes und allgemein anerkanntes *Restaurazionstalent.* Wir sahen bei ihm alte Bilder, die er mit grossen neuen Zusätzen ergänzen musste, ohne dass ein Unterschied im Colorit zwischen den alten und neuen Stellen bemerkbar wäre. Morgenstern besitzt auch eine von seinem Vater angefangene, von ihm fortgesetzte niedliche Sammlung selbst gefertigter, sehr getreuer Copieen in Oel (Miniaturformat) nach alten bekannten Meistern. Eine ähnliche, aber viel zahlreichere Sammlung s. unten auf der Stadtbibliothek.

Wir treten in die *gegenwärtige* Periode. Seit mehr als einem Decennium hat sich die Malerkunst in Frankfurt ausserordentlich emporgeschwungen und die immer festere Gestaltung seiner jetzigen Kunst hängt wesent-

---

sache. Denn da er eine kleine dicke, gute aber unangenehme Person zur Frau hatte, die ihm ausser sich selbst nicht wohl ein Modell zuliess, so wollte nichts Gefälliges zu Stande kommen. Zudem war er genöthigt gewesen, über das Maass seiner Figuren hinaus zu gehen. Seine Bäume hatten Wahrheit, aber ein kleinliches Blätterwerk. Er war ein Schüler von Brinkmann, dessen Pinsel in Staffeleigemälden nicht zu schelten ist.«

lich mit der *Stiftung des Städelschen Kunst-Instituts* zusammen. Durch Testament des H. Fr. Städel ward dasselbe gegründet, mit einer bedeutenden Summe (mehr als 1 Million Gulden) dotirt und trat 1828 in's Leben, ganz nach dem Muster einer *Akademie* organisirt. Ein Direktor steht an der Spitze und für die Hauptfächer, Architektur, Bildhauer-, Maler- und Kupferstecherkunst, sind Professoren angestellt. Den Künstlern, welche ihre Studienzeit in der Anstalt vollendet, werden in derselben Ateliers eingeräumt, und die letztern sind auch alle besetzt. So treffen wir im Institut einen ganzen Verein von *Malern*. Es arbeiten daselbst: *Direktor Veit*, der klassischen, ideal-historischen Kunstform von jeher ergeben und durchaus mächtig, einer der deutschen Kunstreformatoren (s. p. 21), ein Meister von ernstem, strengem Styl, der, wie irgendwo sehr gut gesagt wird, das Maass des Gleichgewichts und des harmonischen Einklangs zwischen Stoff und Composizion, Gedanken und Darstellung in seinen Werken mit seltenem Glück inne zu halten weiss; Insp. *Passavant*, als Historienmaler geschätzt, als Schriftsteller berühmt; Professor *J. Becker*, ausgezeichnet im *höhern* Genre, ein lyrischer Volksdichter voll reichen Gemüthes, ungekünstelt und klar im Vortrag, sehr tüchtig im Colorit; *Ed. Steinle* (Schüler von Veit), ein tiefdenkender Künstler, in seinen biblischen Bildern einen im Innersten empfundenen, ungeheuchelten, wahrhaft religiösen Sinn beurkundend, ein geistreicher Componist; *A. Rethel*, die romantische Geschichte (das Mittelalter) mit lebendiger Phantasie ergreifend, in seinen Motivirungen kühn, in seinen Gruppen und Figuren oft grosse Eleganz der Formen entwickelnd. Ausser diesen arbeiten in den Städ. Ateliers die Maler: *C. Ballenberger*, *C. Trost*, *Steinberger*, *Zwecker*, *Reifenstein* u. s. w. Es concentrirt sich also jetzt die aktive Malerkunst hauptsächlich im Institut*). Indessen finden

*) Ueber Künstler und Kunst im Institut unten Specielleres.

sich auch noch andere ehrenwerthe Maler in Frankfurt: *Moriz Oppenheim* (geb. zu Hanau 1800), Historien- und Porträtmaler, — in ersterer Eigenschaft liebt er vorzüglich Motive aus dem A. T., Noah, Tobias, David, Susanna im Bade u. s. w., von ihm auch im Kaisersaal Otto IV. und Joseph II.; *Brentano*, ebenfalls Historienmaler, — auch von ihm ein Paar Kaiser im Römer, Karl IV. und Maximilian I.; *Engel*, Genremaler, bekannt unter dem Namen »Enten-Engel,« weil er in seine Bilder Enten als Lieblingsthier in allerlei komischen Posizionen anzubringen pflegt; *Becker* (nicht mit Prof. Becker zu verwechseln), Porträtist, malt kenntlich und fein und geniesst das Vertrauen des Publikums; *H. Funk*, Landschaftmaler aus der Düsseldorferschule, poetisch in den Composizionen wie in der Auffassung der wirklichen Natur, gediegen in der Ausführung; *Morgenstern*, Sohn des Restaurators (s. oben), gewandter Vedutenmaler, der vorzugsweise Seehafen u. dgl. darstellt und im Colorit seit seiner italienischen Reise Fortschritte gemacht hat. Ein sehr tüchtiger in der Düsseldorferschule gebildeter Landschafter war auch der voriges Jahr verstorbene *F. J. Ehemant* aus Frankfurt. Andere Maler lernten wir entweder gar nicht oder nicht näher aus ihren Arbeiten kennen und schliessen daher die *Personalskizze.* Dagegen müssen wir hier noch einiger *sachlichen* auf die Kunst bezüglichen Verhältnisse erwähnen. Das Städ. Institut schmückte einen 'seiner Säle mit *Fresken* von Veit (s. unten), es macht fortwährend bedeutende Anschaffungen, sammelt Arbeiten von *neuen* Meistern, — von *Cornelius* die Farbenskizze seines jüngsten Gerichts, ferner grosse Oelgemälde und Cartons von *Overbeck*, *Schadow*, *Schnorr*, *Lessing*, *Hübner*, *Achenbach* u. s. w. Auch bildet sich der Kunstsinn des *Publikums* in neuerer Zeit immer mehr aus. Der *Kunstverein*, welcher, gleich andern, seine wöchentlichen, auch alle 2—3 Jahre grössere Ausstellungen hält, Bilder ankauft und unter die Mit-

glieder verloost, bestimmt einen Theil seiner Einnahmen für *monumentale* Werke. Er hat mehrere der Kaiserbilder im Römer bestellt (p. 110 u. f.), hat an den Mainzer-Guttenberg gesteuert und lässt grössere Bilder zu öffentlichen Zwecken malen, wie z. B. durch *Rethel:* Kaiser Heinrich, der seinen verbannten Bruder in Frankfurt begnadigt. Ferner behält der Verein bei der Auswahl seiner an die Mitglieder zu verschenkenden Kupferblätter immer die höhere Kunst im Auge. Veits »Einführung der Künste durch das Christenthum«, von *Schäffer* prachtvoll gestochen, war das letzte Vereinsblatt. Wir erklärten im ersten Band (p. 609), dass ein Kunstverein in das *höchste* Stadium seiner Wirksamkeit eingetreten sei, wenn er *monumentale Werke* befördere. Hier treffen wir einen jungen Verein schon auf dieser Stufe. Ehre den Mitgliedern! Die wahren Begriffe dringen denn doch hie und da *rasch* durch, wo tüchtige Männer kräftig zusammenwirken. — Die *neue* Kunst befördern endlich auch noch mehrere *Privatmänner* auf sehr namhafte Weise durch eigene Anschaffungen, wie Bernus-du-Fay, Ph. Passavant, John u. A. Bedeutende Kunstwerke besitzen endlich noch Bettmann, (Ariadne), Schöff Brentano, Brentano-Laroche u. s. w. S. unten.

Wer Frankfurt vor einigen Decennien von der künstlerischen Seite gekannt, den müssen die Manifestazionen des neuen Kunstlebens sehr überraschen.

Zu der Specialbeschreibung:

I. Architektur.

1) Der *Dom*, ein Werk des altdeutschen Styls, obgleich von ansehnlichem Umfang und einzelnen schönen Bestandtheilen, macht doch keinen ganz günstigen Gesammteindruck, weil schlechte Gebäude den Thurm und das nördliche Schiff grossentheils decken, das Langhaus unverhältnissmässig kurz, der Thurm nicht fertig ist.

An der Stelle des Doms stand schon früher eine Kirche, welche aber als baufällig um 1238 restaurirt

wurde*). Aus jener Zeit stammt noch das Schiff. Später forderte die vermehrte Bevölkerung eine Erweiterung der Kirche. Im J. 1315 ward also der Bau des Chores angefangen und 1338 vollendet; ungefähr zwei Decennien nachher standen die Arme des Querbaues fertig da. Der Thurmbau begann 1415 und dauerte fast hundert Jahre.

Eine Uebersicht des *Aeussern* gewinnt man am besten von der Südseite, obgleich auch hier die Kirchhofmauer und die angebauten schwarzen Boutiken stören. *Chor*- und *Querbau* haben einen bedeutenden Umfang und geschmackvolle Verhältnisse; beide stellen das gedrückte Schiff ganz in Schatten. Auch in den *Details* der Architektur zeichnen sich jene vor diesem sehr aus: schönes Stabwerk an den hohen schlanken Fenstern, weder schwer noch überladen, einfach und zierlich; oben im Schluss die Rosette als Hauptverzierung; die Profilirungen durchweg scharf. Am meisten Reichthum ist auf die nördliche Seite des Querbau's verwendet: das Portal in der Mitte durch eine Säule abgetheilt, an welche auf einem Postamente Maria mit dem Kinde steht (dieselbe Darstellung an der Mittelsäule der Hauptthüre in den Münstern zu Strassburg und Freiburg); oberhalb eine meisterhaft ausgeführte Rosette. Ueber dem Portal kleine, freilich zum Theil verstümmelte, Figuren unter Baldachinen. Der südliche Eingang ist ebenfalls mit biblischen und heiligen Figuren geschmückt: alles übrigens — aus der Zeit der Chorvollendung stammend — noch in byzantinischem, nicht anziehendem Styl.

Der *Thurm*, so weit er vollendet, gibt dem Dom hauptsächlich seinen höhern Rang. Im J. 1414 beschloss man den Bau desselben (und des Kreuzgangs) und trug die 2 alten kleinen Kirchthürme und die im Wege stehenden

*) Die geschichtlichen Daten entheben wir dem Aufsatz: »der Domthurm in Frankfurt,« den Passavant als Anhang zu seinem Werke über England und Belgien herausgegeben hat.

Häuser ab. Den 6. Juni 1415, also gerade 100 Jahre nach dem Anfang des Chorbaues, legte den Grundstein *Madern Gertner*, der erste Architekt, den wir dem Namen nach als Baumeister am Dom kennen lernen. Zu diesem Werke spendete die *Bürgerschaft* ansehnliche Geldbeiträge.

Wenn man in Passavant *die Geschichte des Thurmbaues* liest, so muss man sich wundern, dass er nur so weit zur Ausführung kam, denn oft fehlte es an Geld und Ermuthigung von oben herab, oft auch wechselten die Baumeister u. s. f. Madern Gertner scheint um 1432 gestorben zu sein. An seine Stelle trat ein Meister *Leonhard;* diesem folgte Meister *Michel*, ihm *Josten* der Steinmetz, welcher das Amt 1440 übernahm. Schon damals stockten, wie es scheint, die Geldmittel. Dann, 1468 finden wir einen Meister *Bartholomeo* als »Bauverweser«; 1470 wird *Jorgen* der Steinhauer, 1472 *Schlusshenne* der Maurer für Arbeiten am Thurm bezahlt. Eine gehörige *Oberleitung* aber muss damals gar nicht mehr bestanden haben. — Erst 1480 sehen wir wieder einen tüchtigen Dombaumeister in Thätigkeit, *Hans von Ingelheim.* Er arbeitete einen neuen Plan aus, liess den alten baufälligen Krahnen durch einen neuen ersetzen, schadhafte Steine abbrechen und neue in Menge herbeischaffen. Allein schon 1490 wieder Geldnoth. Ingelheim, dem das langsame Bauen unerträglich, verlangte und erhielt 1491 den Abschied. Erst drei Jahre nachher kommt wieder ein »oberster Werkmeister des Thurms« vor, *Niclaus Quecke* von Mainz, der nach neuen eigenen Ideen denselben ausbauen wollte, indess die vernünftige Weisung erhielt, sich an den Ingelheimschen Plan zu halten, den Bau hierauf vernachlässigte und 1503 abtrat. Sein unmittelbarer Nachfolger, *Jakob von Ettlingen*, muss auch einen neuen, aber ebenfalls verworfenen Plan vorgelegt haben. Wenigstens schreibt ihm Passavant einen Aufriss zu, nach welchem der Thurm

mit einer Plattform endigen sollte *). Indess die Mittel zur Ausführung fehlten. Ettlingen beschwert sich 1505 vor Rath: »so sehe ich wol das Werk wil gan hinder sich darumb mir nodt ist myn Lyb, myn Er und myn Kunst zu verwaren, welche Kunst nit kyndisch mus syn an einem solichen mechtigen Werk.« Diess wirkte auf ein Paar Jahre. Dann aber wieder Geldmangel. Endlich 1512 hörte man auf zu bauen. Der kahle Scheitel des Thurms mahnt jetzt noch täglich die Bürger von Frankfurt, dass sie ihm eine würdige Bedeckung gönnen.

Der Thurm präsentirt sich am schönsten von der Südseite: die untern Stockwerke sind viereckig, die obern achteckig, letztere von geringerem Durchmesser, als jene, es ist diess die gewöhnliche, altdeutsche Form der untern Haupttheile der Thürme. Der erste Stock besteht aus kolossalen Steinmassen, welche sich aber klar und einfach gruppiren. Jedes Stockwerk des Vierecks enthält in der Mitte *Ein* grosses Fenster nach der Hauptfaçade, gut construirt, von hübschen Gliederungen. Starke Strebepfeiler an den 4 Seiten, welche in freistehenden pyramidalen Thürmchen endigen. Jedes Stockwerk durch ein Gurtgesims horizontal abgetheilt. Durch solche Gurten, die auch in den Münstern von Freiburg und Strassburg vorkommen, werden selbst die grössten Massen scheinbar kleiner und fallen günstiger in die Augen. Nur dürfen der Querlinien nicht zu viele sein, sonst verliert ein Gebäude an Ruhe und imponirender Wirkung. Uebrigens herrschen die *vertikalen* (senkrecht aufsteigenden) Linien bei der altdeutschen Bauart (auch hier) weitaus vor und machen sogar ein Hauptmerkmal dieses Styls aus.

---

*) Wir sahen im Städel'schen Institut bei H. Prof. Hessemer *Ettlingers* Plan, ferner jenen von Ingelheim und noch einen dritten alten von unermittelter Hand. Der Ingelheim'sche, den Moller in seinen Denkmälern reproducirt hat, ist gewiss der beste. Nach demselben sollte der Thurm einen, zwar bescheidenen, pyramidalen Schlussaufsatz erhalten.

Die obern Stockwerke des Thurms zeichnen sich vorzüglich durch schöne Verhältnisse, kunstvolle Struktur und meisterhafte zierliche Details aus. Die Fenster schlank, geschmackvoll, reich. Ueber denselben, zu oberst, sollte noch, wie man aus den Anfängen sieht, ein Kranz von Giebeln oder zeltförmigen Pyramiden, wie am Pfarrthurm in Mainz, sich längs um den Thurm ziehen. Schade, dass diess unterblieb. Die Strebepfeiler an den obern Theilen laufen wieder in pyramidale, freistehende Thürmchen aus und erhöhen die Lebendigkeit des Ganzen. Der Thurm müsste einen durchaus günstigen Eindruck machen, wäre er nicht mit dem ärmlichen, rohen Steindache kuppelförmig eingedeckt; die Poesie schlägt hier zu plötzlich in schwache Prosa um.

Wir haben gesehen, dass sich um den Thurmbau vorzüglich Gertner und Ingelheim verdient machten. Wie weit aber unter jedem das Werk gediehen, lässt sich nicht genau bestimmen; doch war schon 1423 das erste Gewölbe im Thurm geschlossen — ein grosses Stück Arbeit, wenn man erwägt, wie viel Mühe und Zeit die Fundamentirung erforderte. Wir wären geneigt, anzunehmen, dass Ingelheim als der Hauptschöpfer des *Achtecks* erscheine, welches 1490 bereits zum grössten Theil zu Stand gekommen war. Jedenfalls halten wir die *Architektur* des Achtecks für feiner ausgebildet und entwickelter als das Viereck. Auch Kugler nimmt an, der Thurm sei zum *grössern* Theil nach dem »eigenthümlich geistreichen Plan« von Ingelheim erbaut und führt denselben unter den altdeutschen Prachtthürmen von Strassburg, Freiburg, Regensburg, Ulm u. s. f. an.

Vor Jahren ging man mit dem lobenswerthen Projekte um, den Thurm zu vollenden. Professor Hessemer legte zu diesem Behufe zwei Pläne vor, nach welchen eine durchbrochene Pyramide analog mit jener in

Freiburg, den Dom geschmückt hätte. Leider zerschlug sich die Sache. Bei dem erwachten Bausinn und den grossen Geldmitteln von Frankfurt regt sich die Idee des Aufbaues vielleicht wieder. Man darf diess um so eher hoffen, als in Frankfurt der Sinn für mittelalterliche Baukunst erst neulich durch Stiftung eines Vereins zur Unterstützung des *Cölner Dombaus* sich bethätigt hat. Der Vorstand besteht aus den Herren Bernus-du-Fay, F. John, F. Hoffstadt, Dr. Mühlens, J. D. Passavant, D. Schlosser, Dr. Spiess. (S. Cöln. Dombl. v. 12. Febr. 1843.) Wird der Thurm in Frankfurt gebaut, so wäre freilich eine gänzliche Befreiung des Doms von allen Anbauten zu wünschen. Hatte man 1414 den Muth, zur Herstellung des Thurms die im Wege stehenden Häuser rücksichtslos zu entfernen, so müsste man vor ähnlichen durchgreifenden Massregeln sich jetzt ebenso wenig scheuen.

Wir treten nun von der nördlichen Seite durch den uninteressanten Kreuzgang in das *Innere* des Doms. Der Thurmbau bildet hier die Vorhalle der Kirche, seine Wände sind schmucklos. Das Schiff, auf bloss sechs Säulen ruhend, unschön; es scheint fast noch kürzer, als von aussen. Unerfreulich die niedrige, offenbar aus späterer Zeit abstammende, Gewölbeindeckung über dem Eingang, auf welcher die Orgel aufgepflanzt ist. Die Nebenschiffe werden durch Emporen (Lettner), die sich bis zum Querbau fortziehen, verunstaltet. — Im Querbau und Chor dagegen die ganze Anlage, die Construkzionen, die hohen Gewölbe, die Fenster, die Behandlung der Säulen- und Stabwerke, harmonisch, von guter Wirkung. Die Struktur zeigt, wie man im altdeutschen Styl bei möglichst geringem Aufwand von Steinmassen vermöge der richtigen Vertheilung derselben solid und zugleich zierlich baute. Wie viel leichter sind nicht hier Mauern, Gewölbe, Säulen, als z. B. im Dom zu Worms. Dennoch lässt sich kein Seitenschub

der Gewölbe oder Aehnliches besorgen. Die Construkzionen beruhen auf sicherer Berechnung.

Die *Skulpturen* in der Kirche meist mittelmässig: von Kunstwerth indessen *der Tod der Maria*, grosses Steinbildwerk in der Capelle, links vom Chor, nach dem Urtheile der Einen aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, nach den Andern aus etwas späterer Zeit. Sodann ist auch noch bemerkenswerth die schon oben (p. 86) erwähnte *Kreuzigung* auf dem Kirchhof.

In antiquarischer Beziehung interessant das Grabmal des, wie Göthe sagt, »von Freund und Feinden geschätzten« Günthers von Schwarzburg im Chor, des Gegenkönigs von Karl IV.

Gemälde. In kunsthistorischer mehr als künstlerischer Beziehung merkwürdig die *Freskobilder* im Chor, von einem unbekannten Meister (wahrscheinlich aus der Cölnerschule) 1427 beendet und im Auftrag eines Grafen von Ingelheim, Scholasters des Doms, verfertigt. Sie ziehen sich gleich einem Teppich über und längs den Chorstühlen zu beiden Seiten bis hinter den Altar. Ueber den Chorstühlen beträgt ihre Höhe 4½ Fuss und beziehen sich die Darstellungen auf das *Leben des Kirchenpatrons Bartholomäus.* Zu beiden Seiten des Altars aber sind die Bilder *bedeutend* grösser und enthalten die *Himmelfahrt Mariä* und *Christus*, wie er der *Magdalena* im Garten erscheint. Die Hintergründe roth, die Malerei noch roh, die Figuren unbeholfen, übrigens alles noch ziemlich im ursprünglichen Zustande erhalten.

Sonst an *Gemälden* nichts von Bedeutung. Eine »bewundernswürdige Kreuzigung von *van Dyck*«, »ein Jesuskind auf dem Schoosse der Maria *von Rubens*«, »ein gekreuzigter Christus im Schoosse der Maria *von Dürer*«, welche Victor Hugo (le Rhin, 2 Tom. Bruxelles 1842) hier will entdeckt haben, sind wirklich nur in seiner Phantasie, nicht in natura vorhanden. Oder hat der »Glöckner« sich in solchen Kunstolymp verstiegen und ist Hugo ihm treuherzig gefolgt?

Glasgemälde fehlen ebenfalls; als schlimmer Ersatz eine Zahl farbiger Scheiben, wie sie jede Glasfabrik macht. Man wendet sie jetzt zuweilen in Kirchen und Hallen an; sie zieren und kosten nicht viel. Sollte einmal der Dom gründlich restaurirt werden, so empfehlen wir wirkliche Glasgemälde. Die Glasmalerei hat sich wieder auf solche Höhe emporgeschwungen, dass die schwierigsten Aufträge glücklich gelöst werden könnten.*) *Restaurazion des Doms* — dieses unser Schlusswort!

2) Die *St. Leonhardskirche.* In der Chronik der Stadt Frankfurt von Lersner (2. Bd. 1706 und 1734) lesen wir, dass an der Stelle dieser Kirche früher der Franken Residenz gestanden, dass dann Ludwig der Fromme 822 dieselbe verlegt und der Platz unbenutzt geblieben und dass endlich 1219 Kaiser Friedrich II. den Platz der Bürgerschaft zu Frankfurt geschenkt habe, damit sie eine der Maria und dem h. Georg geweihte Kapelle dahin baue.**) Dieselbe wurde noch im rundbogigen Styl ausgeführt, im vierzehnten Jahrhundert aber so verändert und vergrössert, dass das ursprüngliche Gebäude in das spätere wie in eine Schachtel eingeschoben erscheint. Der vordere Theil (gegen das Thor), eigentlich die Hauptfaçade, steht durch die Veränderungen, durch die moderne Thüre und Treppe, durch den Verputz und andere Aermlichkeiten tief unter den bessern alten Bauwerken. Schiffe und Chor befriedigen mehr. Die Thürme neben

*) S. über Glasmalerei Bd. I. p. 398—406.

**) Lersner I. p. 112. berichtet: »Dass der Franken Residenz und uraltes Schloss an dem Ort nächst am Mayn, wo jetzt St. Leonhardspfort und Thurm steht, gewesen seie, wird von allen Scriptoribus bestätigt; als nachmals Ludovicus Pius anno 822 diese Residenz geändert und den Saal-Hof davor gebauet, ist der Platz öde gelegen und nichts als der Thurm stehen blieben, das erhellet aus der Donation Friedr. II., da er anno 1219 September 18 datum Frankfurt der Burgerschaft zu Frankfurt aream unam vel turrem, imperio et nobis attinentem et jacentem juxta Forum Frumenti verehrte, damit sie in honorem sanctæ Dei genetricis Virginis et beati Georgii Martyris eine kleine Kapell dahin bauen sollten.«

dem Chor gehören der ursprünglichen Kirche an. Ein erst vor 15 Jahren abgebrochener (südwestlicher) Thurm war noch ein Ueberrest der alten Burg.

Inneres. Auf der linken Abseite ein Portal im schweren ältern Rundbogenstyl, die Verzierungen der Capitäle, die Figuren im Segment von durchaus byzantinischem Typus. Die letztern bedeuten Christus, Maria, Petrus, neben diesem der h. Georg, neben Maria wohl irgend ein Donator. Dies Portal nebst noch einem zweiten, stammt von der ursprünglichen Kirche her und steht mit dem übrigen Styl derselben ausser allem Zusammenhange. Moller scheint anzunehmen, dass das fragliche Portal zugleich mit der jetzigenKirche entstanden,denn er sagt, »dasselbe zeige, wie der Halbkreis und die übrigen Formen älterer Kunst oft noch angewendet worden, als schon der Gebrauch des Spitzbogens ziemlich allgemein eingeführt gewesen.«

Auf der gleichen Abseite in einer Kapelle neben dem Chor noch eine architektonische *Rarität:* aus der Mitte der Kreuzgewölbe steigen die Rippen frei (ohne Füllungen) herab und vereinigen sich mehrere Schuhe von der Decke in einem Kranz oder Knoten.

Das Chor, von übrigens hübschen Verhältnissen, namentlich von ansehnlicher Höhe, macht einen günstigern Eindruck, als das übrige vielfach restaurirte Innere der Kirche. — Eine solche Restaurazion ging unter andern 1698 vor. Denn damals »verakkordiren (s. Lersner) der Dechant und das Kapitel des kaiserlichen Kollegiatstifts zu St. Leonhard dem Meister *Daniel Kayser*, Burger und Maurer allhier zu Frankfurt, die in der St. Leonhardskirche gewölblos gestandene Seite, so ungefähr 60′ lang und 15′ breit ist, von guten, gebackenen Steinen zu wölben.«

Im Chor steigen an den Wänden die Halbsäulen ohne Capitäle — wie im Chor des Freiburgermünsters — gleich Aesten empor und durchkreuzen die Gewölbe mannigfach.

Bilder. Die gemalten Scheiben im Mittelfenster des Chors, die einzigen vorhandenen, sind alten Ursprungs, aber nicht von bedeutendem Kunstwerth.

Ein grosses Altargemälde in Oel, im rechten Seitenschiff, von *Stieler*, *die Befreiung des h. Leonhard aus dem Gefängniss.* Christus erscheint dem h. Leonhard und ein Engel löst ihm die Ketten. Die Composizion, eine Arbeit aus früherer Zeit, nicht ergreifend, die Charaktere nicht sehr ideal. Der Engel wohl am klarsten individualisirt. In technischer Beziehung viel Lobenswerthes; zart und weich das Incarnat in dem Engel, breit und gewandt gemalt der weisse Mantel von Christus, u. s. w. Stielers Meisterschaft beurkundet sich hauptsächlich im *Porträtfach* (s. auch p. 35), und ohne Zweifel existiren in Frankfurt Bildnisse von seiner Hand, denn er hielt sich um das Jahr 1808 — nachdem er vorher in Wien, dann in Paris unter Gerard (I. p. 479) studirt und daselbst ein Altargemälde, den h. Karl darstellend, für den damaligen Grossherzog von Frankfurt gemalt hatte — längere Zeit in Frankfurt auf. Im Jahr 1810 reiste er nach Italien, studirte in Rom die alten italienischen Meister und malte dort das vorliegende Altarbild. Im Jahr 1812 kam er nach München, und erhielt von da an immer bedeutende Porträtbestellungen vom Hof, wie von Privaten, ward Hofmaler und steht unter den geschickten Münchner-Porträtisten als Princeps da. Zu seinen interessantesten Werken dürften neben dem Prachtbild des jetzigen Königs von Bayern (im Hermelin, mit den Enblemen, Krone, Zepter etc.) gezählt werden: das Bildniss von Göthe, das er 1828 im Auftrage Königs Ludwig zu Weimar malte, und eine Folge von Porträts ausgezeichnet hübscher, sowohl vornehmer, als bürgerlicher Mädchen in München, ebenfalls für König Ludwig verfertigt. Das Weibliche, das Mädchenhafte (namentlich das Erotische) weiss er besonders fein aufzufassen und scheint den letztern Typus gern

in jugendliche weibliche Bildnisse zu legen. Sein Pinsel ist dann in solchen Porträts zart, aber doch bestimmt; in andern Bildern sind die Töne breit hingeworfen, und oft so wenig ängstlich vermalt, dass sich dieselben auf einige Distanz besser ausnehmen, als in unmittelbarer Nähe; sein Incarnat sehr wahr und dem Individuum getreu nachgebildet, in den Stoffen (Atlas, Sammt u. dgl.) breitet er niederländische Pracht aus. Nach dem h. Leonhard kann Stieler wirklich nicht gehörig beurtheilt werden.

3) Die *Kapelle im sog. Saalhof.* Saalhof hiess der von Ludwig dem Frommen um 822 erbaute Palast, der lange Zeit die Residenz der Karolinger war. Im Jahr 1317 ging das Gebäude in Privatbesitz über und erlitt unter dem öftern Wechsel der Eigenthümer so viele Veränderungen, dass von der ursprünglichen Physiognomie nichts geblieben ist. Die fragliche *Kapelle* wird in dem Munde der Frankfurter gewöhnlich die Kapelle Karls des Grossen genannt, obgleich sie nicht von ihm herrühren kann, da sein Schloss (von welchem diess die Kapelle sein müsste) an der Stelle der gegenwärtigen St. Leonhardskirche gelegen und der Saalhof von seinem Sohn *neu* gebaut wurde. Aber die Forscher bezweifeln sogar, dass die Kapelle von dem letztern abstamme und *Radowitz* *) glaubt, sie sei viel später erbaut und setzt sie in die Zeit der Kaiser aus dem sächsischen Hause. »Der Styl, sagt er, welchen die von Konrad I. in der Burg zu Nürnberg erbaute Margarethenkapelle zeigt, ist allerdings kräftiger und gedrungener. Dagegen können die charakteristischen Eigenschaften des, unter den sächsischen Ottonen im zehnten Jahrhundert erbauten Klosters Memleben, sowie die in einer Kirche zu Soest aus derselben Zeit wohl mit dem Styl der Saalhofkapelle verglichen werden.« Die letztere wäre also nach dieser Ansicht um die Mitte des

---

*) Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. Frankf. 1839.

zehnten Jahrhunderts erbaut. In künstlerischer Beziehung fanden wir uns durch dieselbe nicht überrascht; Radowitz anerkennt ebenfalls, »dass die Technik des Baues auf einer niedrigen Stufe stehe und dass ausser der Unregelmässigkeit des Gewölbes auch die Steinmetzarbeit sehr nachlässig behandelt sei.« Der Grundriss nimmt ungefähr die Form eines nach Osten sich verjüngenden, mit einer Nische geschlossenen unregelmässigen Vierecks an; auf jeder Seitenmauer drei und unmittelbar vor der Nische zwei freistehende Säulen; jene tragen die Bogen, auf welchen die Mauer ruht, diese die Bogen der Nische. Die Decke besteht aus einem Kreuzgewölbe, dessen vierkantige Rippen von den vier Ecken der Kapelle emporsteigen, nach der Mitte immer schwerer werden und dort ohne weiteren Schmuck sich vereinigen.

4) Die *Nicolaikirche* auf dem Römerberg, nach Lersners Chronik 1290 durch Kaiser Rudolf von Habsburg erbaut, im altdeutschen Styl, zwar klein, aber würdig. Von Konrad III. (1142) rührt der älteste, an der hintern Seite noch sichtbare Theil der Kirche her. Zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts war sie Stadteigenthum geworden, und es hielten darin Schöffen und Rath täglich ihren Morgengottesdienst, bevor sie in den Römer zu den Rathssitzungen hinüberzogen. Lange stand sie verwahrlost da, Wind und Regen drangen durch die zerschlagenen Fenster. Jetzt aber soll die Restaurazion beginnen und zwar mit dem Thürmchen, das einen, zu den Verhältnissen und dem Styl des Gebäudes passenden, neuen, pyramidalen Aufsatz erhält; wir versprechen uns von der *hergestellten* Kirche einen sehr günstigen Eindruck, besonders wenn dieselbe auch im Innern durch die Kunst (Fresken, Altargemälde, gemalte Scheiben), nicht bloss durch Luxus gehoben wird. So dürfte dann dieses, bisher kaum beachtete Gebäude bei Einheimischen und Fremden zu hohen Ehren gelangen.

5) Die *Liebfrauenkirche* bei dem Liebfrauenberg (einem freien Platze, auf welchem, beiläufig gesagt, ein Brunnen vom ächtesten Zopfstyl sich spreitzt), im altdeutsehen Styl erbaut, stammt aus d. J. 1332, ursprünglich nur eine Kapelle, ward sie doch schon 1326 zu einer Collegiatkirche ordinirt.*)

Das *Aeussere* verliert den kirchlichen Charakter grossentheils durch die angebauten, modernen Boutiken. Statt eines, den altdeutschen Kirchen eigenthümlichen Merkmals, des pyramidalen durchbrochenen Thurms, nur ein schlechtes Glockengehäuse. In den Fenstern aber, so weit sie von aussen sichtbar, hübsche Gliederungen: oben in den spitzbogigen Zwickeln die beliebten Kleeblätter, Kreuzblumen u. s. w. Ueber den beiden Eingängen *Bildwerke von Stein*: 1) die *Geburt Christi* mit den *herbeiziehenden Königen* und *Hirten*, viele Figuren, klein; 2) *die Kreuzigung*, die Figuren etwa ¼ lebensgross; alles von untergeordnetem Werth.

Im *Innern* die herrschende Eintheilung; zwei Reihen einfacher schlanker Säulen begrenzen Schiff und Abseiten und tragen die Gewölbe. Die Construkzionen, wie die Verhältnisse, weder grossartig, noch schlecht. Die vorhandenen Bildnereien mehr dekorativer, als künstlerischer Natur.

— Von den Kirchen aus der *modernen* Periode kein Wort. Auch die Schlussarbeit jener Zeit, die *protestantische* Kirche, spricht uns nicht an. Sie bildet ein Oval. An der Hauptseite erhebt sich der viereckige, stark vortretende Thurmbau, an der Rückseite zwei viereckige, vortretende Treppenhäuser. Nach einem bestimmten Styl strebte der Erbauer nicht, er gönnte seiner Willkür freie Bewegung. Ein Zimmermann, dessen Name nicht aufgezeichnet ist, hat den Plan verfertigt, und im Conkurs neben den eingereichten Zeichnungen italieni-

---

*) Siehe Lersner, der ferner berichtet: »1344 ist der Theil der Kirche gegen Abend mit zwei Altären consecrirt worden.«

scher, deutscher und französischer Architekten den Vorzug erhalten. Das Beste ist der wirklich kunstreiche Dachstuhl. Der Bau wurde 1786 begonnen, 1799 sistirt und von da an die Räume von Kaufleuten zur Waarenniederlage gebraucht; 1824 ging man neuerdings ans Werk, das jetzt fertig dasteht, ohne den Meister zu loben.

Weltliche öffentliche Gebäude.

1) Das *Rathhaus*, der Römer genannt*), ermangelt jener äussern Würde, die man von einem Monument erwartet, in welchem Kaiserkronen vergeben wurden. Dasselbe darf sich nicht mit dem ehemaligen Kaufhaus in Mainz oder mit dem Gürzenich in Cöln messen; man vermisst einen charakteristischen Styl oder nur eine malerische Anordnung. Das Gebäude scheint aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zu stammen; die Hallen, welche man mit Freskobildern interessant machen könnte, wofern die Mauern nicht an Feuchtigkeit leiden, hat der Stadtbaumeister *Friedrich Königshofen* um das Jahr 1406 errichtet; wahrscheinlich sind auch die übrigen Theile sein Werk, was indessen nicht urkundlich hergestellt ist.

Im *Innern* der Kaisersaal desshalb sehr sehenswerth, weil darin die lebensgrossen Porträtfiguren der hier gekrönten 45 Kaiser, von lebenden tüchtigen Künstlern gemalt, sich vorfinden**). Wir halten diese Sammlung, die in ihrer Art unsers Wissens *einzig* ist, für wichtig; es wohnt ihr der *monumentale* Charakter inne. Wir glauben daher die Bilder sämmtlich der Reihe nach, freilich in möglichster Kürze, berühren zu sollen. Sie folgen also auf einander:

1) Konrad I. 911—918 ein guter Regent, unter dem aber das weite Reich noch keine Festigkeit gewinnen konnte, — ist gemalt von Ballenberger in Frankfurt.

---

*) Der Name soll von lombardischen Kaufleuten kommen, denen das Gebäude früher als Waarenlager diente.

**) Einzelne derselben, welche zwar bereits bestellt, aber noch nicht fertig sind, bezeichnen wir mit *.

2) Heinrich I., gen. d. Vogler, 919—936 ein trefflicher Fürst, der als Krieger und Gesetzgeber Ordnung schaffte, — von Zwecker in Frankfurt.

3) Otto I., der Grosse,* 936—973, des Vorigen Sohn, der die Macht seines Hauses noch erweiterte, dem selbst der Papst sich unterwarf, — von Veit in Frankfurt.

4) Otto II. 973—983, der genug zu schaffen hatte, das Erbe seines Vaters gegen deutsche Vasallen und Rom zu erhalten, — von Teiks aus Braunschweig.

5) Otto III. 983—1002, beim Tode seines Vaters noch ein Kind, starb nachher als Regent frühe, — von Setegast aus Coblenz.

6) Heinrich II. 1002—1024, welcher der Geistlichkeit manche wichtige Privilegien einräumte (daher der Heilige genannt), — von Passavant in Frankfurt.

7) Konrad II. 1024—1039, der Erbe des glänzenden Königreichs Burgund, — von Clasen in Düsseldorf.

8) Heinrich III.* 1039—1056 ein kräftiger Fürst, Freund der Wissenschaften, die Rechte des Staats in kirchlichen Dingen wahrend, — von Stilke in Düsseldorf.

9) Heinrich IV. 1056—1106, der den Investitur-Kampf gegen Papst Gregor VII. so unglücklich führte, in Acht und Bann erklärt, und durch seinen Sohn Heinrich V. genöthigt wurde, dem Thron zu entsagen, — von Mengelberg in Düsseldorf.

10) Heinrich V. 1106—1125, der, nachdem er seines Vaters Krone trug, doch den Investiturstreit fortsetzte, welcher mit einem Vergleich (dem Wormser Concordat) endigte, — von Kiederich in Düsseldorf.

11) Lothar II.* von Sachsen 1125—1137, der mit dem Hause Hohenstaufen immer zu kriegen hatte, — von Bendemann in Dresden.

12) Konrad III. 1138—1152, der den allg. Kreuzzug anführte und dabei sein Heer verlor, — von Dr. Fellner in Stuttgart.

13) Friedrich I. (Barbarossa) 1152—1190, der in

Deutschland kräftig regierte und in Italien das kais. Ansehen herzustellen suchte, einer der grössten deutschen Kaiser, — von Lessing in Düsseldorf.

14) Heinrich VI. 1190—1197, Sohn des vorigen, streng, gewaltthätig, — von Zwecker in Frankfurt.

15) Philipp 1198—1208, durch Otto von Wittelsbach ermordet, — von Rethel in Frankfurt.

16) Otto IV. 1208—1215, der die Uebermacht des Papstes brechen wollte und darüber den Thron verlor, — von Oppenheim in Frankfurt.

17) Friedrich II. 1215—1250, der ungeachtet des Banns siegreich gegen den päpstlichen Stuhl kämpfte, aber an Gift starb, — von Veit in Frankfurt.

Nun kommt die Zeit des Zwischenreichs oder der Anarchie. Dann folgt:

18) Rudolf von Habsburg* 1273—1291, der Wiederhersteller der öffentlichen Ordnung und Begründer der Macht des östr. Hauses, — von Lasinski in Cöln.

19) Adolph von Nassau 1292—1298, ein weiser Fürst, gegen den aber Rudolfs ältester Sohn, Albrecht, sich auflehnte, ihn stürzte und sich selbst die Krone errang, — von Mücke in Düsseldorf.

20) Albrecht I. 1298—1308, ein harter Regent, den sein Neffe Johann bei Königsfelden im heutigen Aargau umbrachte (Bd. I. p. 217), — von Steinle in Frankfurt.

21) Heinrich VII.* 1308—1313, Graf von Luxemburg, durch welchen sein Haus im Ansehen stieg, — von Veit in Frankfurt.

22) Ludwig der Bayer 1313—1347, der acht Jahre gegen Friedrich den Schönen für die Behauptung der Krone zu kämpfen hatte und endlich nach Friedrichs Gefangenschaft und Tod den Frieden im Reich herstellen konnte, — von Ballenberger in Frankfurt.

23) Günther von Schwarzburg, Gegenkaiser von Karl IV.; im Jenner 1349 zu Frankfurt gewählt, trat

er seinem Gegner schon im Mai gleichen Jahrs das Reich wieder ab, — von Ballenberger in Frankfurt.

24) Karl IV. 1347—1378, von dem die goldene Bulle (p. 81) herrührt, — von Brentano in Frankfurt.

25) Wenzel* 1378—1410, Sohn des vorigen, ein heftiger Mann ohne fürstliche Eigenschaften, von seinen eigenen Böhmen gefangen genommen und verfolgt, — von Kaulbach in München*).

26) Ruprecht von der Pfalz, 1410—1413 Gegenkaiser des vorigen, — von Ballenberger in Frankfurt.

27) Sigismund 1410—1437, Wenzels Bruder, der den edlen Huss trotz seines Geleitsbriefs nach Constanz nicht schützte, — von Volz in München.

28) Albrecht II. 1438—1440, ein ehrwürdiger Herrscher, — von Binder in Wien.

29) Friedrich III.* 1440—1493, devot gegen Rom, schwach, ohne Geist; unter allen deutschen Kaisern hat er am längsten, aber nicht am besten regiert, — von Hübner in Dresden.

30) Maximilian I. 1493—1519, ein ritterlicher Charakter, unter dem das Haus Oestreich durch Heirath

---

*) Im Kaisersaal selbst wurde uns gesagt, dass Wenzel von Kaulbach gemalt werde. Nach einem Bericht im Kunstblatt von Cotta (No. 100. 15. Dec. 1842) scheint sich die Sache zerschlagen zu haben. Aus demselben entnehmen wir, dass Kaulbach Wenzeln darstellte, wie er des Reiches Krone mit Füssen tritt, und dass er nur den Entwurf des Bildes zu zeichnen übernommen und den Bestellern sogleich erklärt habe, er müsse die Ausführung einem Schüler übertragen, da ihm die Zeit dazu mangle. »Dieser, *van Müden*, heisst es dann weiter, hat sich auch mit und auf dem Bilde genannt, und weit entfernt, dasselbe gering zu achten (wie ein Gerücht dies verbreitete), haben die Besteller bloss eine Abänderung des Motivs vom Fusstritt verlangt, da es ihnen unpassend erschien, dem Kaiser Wenzel zugleich ein Ehren- und ein Schandgedächtniss aufzurichten. Da Kaulbach in der vorgeschlagenen Abänderung nur die Aufhebung des Motivs der Darstellung sehen konnte, mochte er nicht darauf eingehen, und das Bild blieb in seinem Atelier.« —

(er war Tochtermann von Karl von Burgund) und sonst an Glanz und Macht stieg, — von Brentano in Frankfurt.

31) Karl V. 1519—1556 (Sohn von Maximilian), von dem die Karolina (Criminalgerichtsordnung) herrührt, den Protestanten nicht hold; er, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, beschloss sein Leben freiwillig im Kloster, — von Rethel in Frankfurt.

32) Ferdinand I.* 1556—1564, Bruder des vorigen, ein weiser Fürst, der die Religionspartheien auszusöhnen wünschte, — von Ender in Wien.

33) Maximilian II. 1564—1576, Sohn des vorigen, die friedlichen Gesinnungen des Vaters in Religionssachen theilend, — von Rethel in Frankfurt.

34) Rudolf II. 1576—1612, ein schwacher, zuletzt ganz unfähiger Regent, — von Hemmerlein aus Mainz.

35) Mathias* 1612—1619, Bruder des vorigen, der umsonst den dreissigjährigen Krieg zu verhindern trachtete, — von Gall.: Direktor Krafft in Wien.

36) Ferdinand II.* 1619—1637, der gegen die Protestanten mit Glück Krieg führte, bis Gustav Adolph auftrat, — von Steinle in Frankfurt.

37) Ferdinand III. 1637—1657, der den Krieg fortsetzte, endlich aber in den westphälischen Frieden willigte, — von Ender in Wien.

38) Leopold I. 1658—1705, ein mässiger, kluger Fürst, glücklich im Krieg gegen die Türken, — von Kupelwieser in Wien.

39) Joseph I. 1705—1711, auf Vergrösserung seiner Macht bedacht, — von demselben.

40) Karl VI. 1711—1740, der durch Testament (sog. pragmatische Sankzion) seine Tochter, Maria Theresia, da er keine Söhne hatte, als Erbin seiner Länder und als Regentin einsetzte, — von Waldmüller.

41) Karl VII. 1740—1745, Churfürst von Bayern, in dem östr. Erbfolgekrieg gegen Maria Theresia erst siegreich, dann so unglücklich, dass er sein eigen Land

fliehen musste und im Elend starb, — von Hailer in München.

42) Franz I.* von Lothringen 1745—1765, Gemahl der M. Theresia, — von Chiaconi in Wien.

43) Joseph II. 1765—1790, Sohn von Franz und Mar. Theresia, ein edler Herrscher, der viele Verbesserungen in seinem Lande einführte, — von Oppenheim in Frankfurt.

44) Leopold II.* 1790—1792, Josephs Bruder, ein Regent voll Mässigung, — von Kupelwieser in Wien.

45) Franz II. (als Kaiser von Oestreich Franz I.) 1792 zum deutschen Kaiser erwählt, welche Würde er 1806 niederlegte. Die Umgestaltungen in Folge der franz. Revoluzion führten das Ende des deutschen Reichs herbei.*) Franz ist gemalt von Kupelwieser.

In wiefern die Künstler bei der Darstellung aller dieser Kaiser an vorhandene alte Bildnisse oder an urkundliche Beschreibungen sich hielten, ist uns unbekannt. Aber mehrere dieser Physiognomieen sehen wirklich ganz kaiserlich aus. Will man sich von der Auffassung einer Figur genaue Rechenschaft geben, so muss man sich nur klar vorstellen, welchen Eindruck sie auf uns machte, wenn sie uns gerade so im Leben erschiene. Nun haben uns (wir nehmen sie der *Reihe* nach vor) am meisten imponirt: No. 1 Konrad I. von *Ballenberger* in Frankfurt; No. 5 Otto III., von *Setegast* aus Coblenz; No. 12 Konrad III., von *Fellner* in Stuttgart; ganz besonders No. 17 Friedrich II., von *Veit*; No. 19 Adolf von Nassau, von *Mücke* in Düsseldorf: — alles Bildnisse von sehr edlen Zügen, und stolzer Haltung. Uebrigens auch die meisten andern anerkennen wir als noble Gestalten von ritterlichem Ansehen; mehrere sind *technisch* ausgezeichnet, wie: No. 4. Otto II., von

*) Dass das deutsche Reich vom ersten Stoss zusammenstürzen *musste*, wird einem ganz klar, wenn man unter andern die Memoiren von Ritter v. Lang liest; Braunschweig 1842. 2. Bdchn.

Teiks aus Braunschweig, Kleidungsstoffe, Rüstung etc. brillant; No. 7 Konrad II., von *Clasen* in Düsseldorf, trefflich in der Carnazion, geschmackvoll im Costüm (weisser Rock, gelblichte Beinkleider, rother Uebermantel); No. 10 Heinrich V. von *Kiederich* in Düsseldorf, mit jener, der Düsseldorferschule eigenen Farbenpracht und gewissenhaften Behandlung auch in den Details gemalt; No. 13 Barbarossa, von *Lessing* in Düsseldorf, ausgezeichnet im Incarnat, klar, durchsichtig, saftig, meisterhaft modellirt, die Wahl der Stoffe und ihrer Farben sehr fein (Panzerhemd, bräunliches Kleid, rother Uebermantel), — eine Figur, welche durch grosse Einfachheit und Ruhe der Anordnung, durch ungesuchten Effekt frappirt und, was die Malerei betrifft, wohl den ersten Preis verdient; No. 33 Maximilian II., von *Rethel* in Frankfurt, Rüstung, Mantel, Atlasstoff mit niederländischer Farbenwahrheit und Eleganz ausgeführt, das Incarnat auch trefflich; No. 34 Rudolf II., von *Hemmerlein* aus Mainz (in Wien) wieder sehr brillant gemalt.

Wenn wir die andern Bilder nicht speciell berühren, so ist damit nicht gesagt, dass sie nicht im Durchschnitt auch ihre Vorzüge haben. Nur hätten wir gewünscht, es wäre gleiche Einfassung und Grösse für jedes einzelne Bild vorgeschrieben worden. Die Verschiedenheit in der Anordnung stört etwas.

— Wir kehren zu den weltlichen, öffentlichen Gebäuden zurück und betrachten:

2) Das *Theater*. Es ward 1780 begonnen und 1787 zum ersten Mal darin gespielt; es ermangelt aber eines ächtmonumentalen Styls und steht hinter den Theatern von Strassburg, Mainz und Aachen zurück; es schien uns eine theilweise Copie des Mannheimer-Theaters zu sein. Der Name des Erbauers unbekannt.

3) Das *Waisenhaus*, nach dem Plan von *Hübsch* durch *Burnitz* erbaut und 1829 bezogen; — ein gelungenes Werk, einfach, zweckmässig. (Ueber Hübsch s. Bd. I. p. 513.)

4) Das *Hospital* zum h. Geist, 1830 begonnen, von *Rumpf*. Es imponirt durch seinen Umfang und ist ernst gehalten. Die Nischen neben dem Portal sollen zwei allegorische Figuren von Sandstein aufnehmen, die *Krankheit* und die *Genesung*, von *Launitz*, welche nun wohl dem Meissel entlassen sind.

5) Das *Judenhospital* von *Burnitz*, bei geringen Mitteln so viel möglich im Charakter einer solchen Anstalt ausgeführt.

6) Die *Bibliothek*, von Stadtbaumeister *Hess;* von jenem malerischen Ansehen, welches den meisten auf den Principien antiker oder italienischer Architektur beruhenden Gebäuden zukommt: hübsche Verhältnisse in Länge und Breite, wie in der horizontalen Eintheilung der Stockwerke, die Hauptfaçade durch eine reiche Colonnade geziert. Das Innere passend und mit Geschmack eingerichtet; überall heitere Räume.

In der Hausflur die Colossalstatue *Göthe's* in Marmor, 1838 von *Pompejo Marchesi* vollendet. Göthe sizzend, in der Linken sein Notizenbuch, die Rechte auf dem Lehnstuhl ruhend; die Stellung ungezwungen, die Physiognomie, welche, wie die Napoleonische, sich äusserlich kaum verfehlen lässt, kenntlich. Doch scheint uns, sollte Göthe's durchdringender Verstand und Scharfsinn noch klarer ausgesprochen sein. Was das rein Technische betrifft, so finden wir Kopf, Hände und Gewand von Manier nicht ganz frei. — Der unverarbeitete Marmor, welcher den Raum zwischen den Stuhlbeinen füllt, nicht passend: der Künstler hätte besser diese Parthie mit einer vom Stuhle herabhängenden Draperie (natürlich in gleichem Material) umgeben. Die Statue, 1838 vollendet, ward im Jahre nachher aufgestellt. — Pompejo Marchesi, geb. 1790 zu Mailand, Professor an der dortigen Akademie der Künste, geniesst übrigens als Bildhauer einen nicht unbedeutenden Ruf; seine Denkmale z. B. von dem geistreichen Philosophen Beccaria, von

der berühmten Sängerin Malibran und andere sind von der Kritik sehr gelobt worden.

Ebenfalls in der Hausflur die Marmorbüsten von *Thomas* und *Kirchner*, welche beide die Geschichte der Stadt Frankfurt bearbeitet, auch sonst sich um dieselbe verdient gemacht haben, Thomas von *Zwerger*, Kirchner, der einige Aehnlichkeit mit Luther hat, von *Launitz* verfertigt; beide Bildnisse mit Liebe ausgeführt.

In dem Zimmer neben der Hausflur eine von Conditor *Prehm* der Bibliothek geschenkte Sammlung von mehr als achthundert Oelbildchen in Duodezformat, theils Originale von frühern Frankfurterkünstlern, *Nothnagel*, *Merian*, *Trautmann* u. s. f., aus denen man wenigstens einen ungefähren Begriff von ihrer Richtung erhält, — theils Copieen nach alten Meistern, viele davon gut und treu gemalt, eine niedliche Gallerie von Oelminiaturen. Ihre Catalogisirung und Vermehrung, — beides liegt im Plan.

In den obern Sälen zwei interessante Bildnisse: *Martin Luther*, lebensgross, Brustbild, vielleicht von Lukas Kranach*), jedenfalls gediegen; körnige, bestimmte Führung des Pinsels; *Catharina von Bora*, Luthers Gattin, nicht von derselben Hand, auch schwerlich von Holbein dem jüngern, den man als Autor nennt, aber wieder meisterhaft, etwa in Holbeins Styl, lebendig, kräftig, mit Wenigem Vieles geleistet. Beide Bildnisse wären in der Städelschen Gallerie dem Publikum näher gerückt.

Alte Manuscripte mit werthvollen Miniaturen besitzt die Bibliothek nicht; ein Paar Bände mit gemalten Inizialbuchstaben stehen künstlerisch auf ganz niedriger Stufe. Dagegen finden sich einige schöne etrurische Vasen, überhaupt werthvolle antiquarische Gegenstände vor.

7) Das *Leichenhaus*, ausserhalb der Stadt, vor un-

*) Ueber Kranach s. Bd. I. p. 240.

gefähr 16 Jahren durch *Rumpf* erbaut. Ob der Styl des Gebäudes, namentlich der hallenartige, auf kolossalen griechischen Säulen ruhende Mittelbau, durch welchen man in den Leichengarten eintritt, ganz passend gewählt sei, wollen wir nicht untersuchen. Für *solche* Monumente spricht uns individuell der in sich gekehrte, still wirkende, romanische Styl immer am meisten an. Das *Ensemble* aber, — das die Fronte bildende Hauptgebäude, der von einer Mauer umschlossene mit Denkmälern reich geschmückte, weite Kirchhof, die lange Halle am Ende desselben mit den Familiengruften, welche Halle nach dem Garten offen steht und eine unabsehbare Reihe von Säulen zeigt, auf der Rückseite aber geschlossen ist, — das Ensemble, sagen wir, zeugt von dem ordnenden Geist des Erbauers. — Zur Ehre von Frankfurt gereicht es, dass die Stätte der Seligen fern von Kargheit ausgestattet wurde.

Die *Grabmäler* rühren meistens von *Launitz*, *Zwerger* und *Scholl* (aus Mainz) her. Für eines der gelungensten halten wir eine weibliche, ungefähr halblebensgrosse Figur in Marmor, unfern vom Leichenhaus links, *die Hoffnung*, von *Launitz*, im modernen Styl zwar, aber voll Gefühl und Zartheit. Ein Meisterwerk der Sculptur sodann enthält die Bethmann'sche Gruftkapelle (vom Pförtner aufzuschliessen). Hier ruht der selige Bethmann, der in Florenz einen Knaben aus dem Arno gerettet und in Folge dessen erkrankte und starb. Drei Hautreliefs von *Thorwaldsen* schmücken diese Kapelle. In dem *mittlern* stellt er den scheidenden Bethmann als müden Wanderer dar, der gesenkten Hauptes niedersitzt am Ziel seiner Laufbahn. Ihm reicht ein Genius den Ehrenkranz, ein trauernder Genius mit umgestürzter Fackel (antikes Motiv) legt seinen Arm über Bethmann's Schulter und hält in der Rechten Mohnköpfe, das Symbol des Schlafes und Todes. In dem Relief *links* Bethmanns Mutter und Schwestern, jene wehkla-

gend, Blick und Arme gen Himmel wendend und gleichsam dem Sterbenden ihr Lebewohl zurufend, die eine der Schwestern vor ihr knieend, das Gesicht in ihren Schooss verbergend. Auf dem Relief *rechts* der Flussgott Arno, hier in der mythischen Bedeutung der unerbittlichen Atropos, und die Muse der Geschichte, welche Bethmanns That aufzeichnet. Alle drei Composizionen Ein Ganzes. Innerer Zusammenhang der Motive, äussere Gruppirung, Charakterisirung der einzelnen Figuren, Modellirung und Durchführung der Gesichter und Körper, — alles beweist den grossen, im klassischen Geiste schaffenden Künstler. Neben der antiken Bestimmtheit überall Grazie und Feinheit in den Formen. Wie durchsichtig, wie schön Arme, Schenkel und Extremitäten. Ueber die Vortrefflichkeit dieser Arbeit herrscht wohl nur Eine Stimme.

8) Die *Börse.* Sie war während unsers Aufenthalts eben im Entstehen, das unterste Stockwerk — theils zur Börsenhalle, theils zu Kaufläden bestimmt, mit grossen, rundbogigen Fenstern versehen — im Rohen fertig. Der Anfang verspricht ein gutes Ende. Das Gebäude wird nach dem Plane von *Stüler* in Berlin, welcher in der ausgeschriebenen Concurrenz den Preis erhielt, von Baumeister *Peipers* in Frankfurt erbaut. An die Hauptfaçade des Gebäudes kommen sieben grosse Sandsteinfiguren: *Europa*, *Asia*, *Amerika*, von *Zwerger*, — *Afrika* (nach der Skizze des verstorbenen *Wendelstädt*), *Australia*, ferner der *Landhandel* und der *Seehandel* von *Launitz.* Die Rückseite der Börse erhält zwei Figuren: die *Hoffnung* und die *Klugheit*, jene von *Wendelstädt*, diese von *Zwerger.*

9) Endlich sind noch ein paar *Wachtthore*, z. B. das Bockenheimerthor anzuführen, welche Stadtbaumeister *Hess* erbaute und dabei den Styl jener in Pompeji ausgegrabenen zum Vorbild nahm.

II. Sculptur.*)

Indem wir auf die bereits im allgemeinen Umriss p. 86—89, dann bei den Kirchen, bei der Bibliothek, dem Kirchhof, dem Spital und der neuen Börse erwähnten Arbeiten des Meissels verweisen, fügen wir noch folgende Bildwerke bei:

1) *Ariadne*, über lebensgrosses Marmorbild, von *Dannecker* (Bd. I. p. 70) 1814 verfertigt, im Bethmannschen Garten. Die schöne, mit Bacchus verlobte Göttin ruht auf seinem Leibthiere, dem bezähmten Leoparden; ihre Haare sind mit Weinlaub bekränzt; ihren Oberleib stark nach vornen biegend, den linken Arm auf den Kopf des Leoparden stützend, hält sie zwischen den Fingern sanft das Tuch, das den nackten Leib theilweise umgibt, aber nicht verhüllt. Ihren rechten Ober- und Unterschenkel lässt sie nachlässig über den Rücken des Thieres hingleiten, so dass der Fuss sich gegen die Erde neigt, den linken Schenkel aber zieht sie unter dem rechten an sich und auf dem letzteren liegt der rechte Arm. Die Stellung ist äusserst schwierig, zeigt aber von jedem Standpunkt höchst graziose Formen. Vornen bewundern wir die reinen Verhältnisse von Kopf, Hals, Busen u. s. w., vom Rücken sehen wir die Linien des Leibes und der Arme in ihrer vollen Schönheit, Geschmeidigkeit und Schärfe, hinter dem Schweif des Leoparden überschauen wir den zierlichen rechten Arm, das schlanke, rechte Bein, das Profil des rechten niedlichen Fusses. Feiner Sinn, Wahrheit, Anmuth belebt jegliche Theile des Werkes. Welch prächtiger Contrast sodann zwischen dem Venusgleichen Körperbau der Ariadne und der breitgegliederten Bestie, die sie trägt. Wie schön Gesicht und Körper der Göttin modellirt, wie trefflich die Einzelnheiten; die Knieescheiben z. B. sind mehr angedeutet als ausgesprochen und doch

*) Geschichtliches über diesen Kunstzweig s. p. 11—16.

ihre Formazion vollständig wahrnehmbar; wie zierlich der rechte Fuss vom weichen Knöchel bis zur Spitze, und die Sohle des linken Fusses. Fleissig auch die Nebensachen, Draperie, Laubkranz u. dgl.

Das Bild, für jedermann zugänglich, findet sich in einem besondern Zimmer des Gartenhauses, ist gut beleuchtet und drehbar. Zur höhern Ergötzung des Publikums pflegt man einen röthlichen Fenstervorhang herunterzulassen; ein der Fleischfarbe entfernt ähnlicher, aber schillernder Ton theilt sich alsdann dem Marmor mit. Die Naturfarbe des letztern wird aber jedem Kenner weit lieber sein.

2) In den Anlagen, welche die Stadt *Giolett* (geb. 1746 † 1815) verdankt, das *Monument* desselben, — seine Büste nebst kleinen Reliefs in Bronze — von *Launitz.* Die Büste soll kenntlich sein und die Reliefs beziehen sich auf die Gründung der Anlagen: Arbeiter, welche die alten Festungswerke wegräumen; Giolett selbst mit dem Situazionsplan in der Hand; ein Gärtner mit jungen Setzbäumen auf der Schulter, seiner Befehle gewärtig (diess eine mit antikem Sinn behandelte Figur); endlich ein Mann, der die Stellen für die Setzbäume ausgräbt. Die Concepzion genreartig, realistisch, aber von gefälliger Wirkung.

3) Vor dem Friedbergerthor das Denkmal der bei Frankfurt gefallenen Hessen, welche 1792 die durch Cüstines Truppen besetzte Stadt stürmten. Am Fusse des Denkmals so viele Felsblöcke über einander geschichtet, als Streiter umkamen; oben Helm und andere kriegerische Symbole, auch ein Widder (Sturmbock) als Sinnbild des zähen Angriffs. Die Anordnung einfach, passend. Das Monument ist von *Ruhl*, Hofbildhauer und Professor in Cassel, ehemaligem Lehrer von Rauch in Berlin; die bronzenen Theile desselben wurden auch in Cassel gegossen.

Bestellte, aber noch nicht vollendete Sculpturen.

a) Die *Kolossalstatue Göthe's* von Prof. *Schwanthaler* in München (p. 16). Nach erhaltenen Mittheilungen wird dieselbe des genialsten deutschen Schriftstellers würdig ausfallen, wie denn auch der Auftrag in die rechten Hände gegeben ist. Das Standbild, 13 Fuss hoch, soll sich auf einem sehr hohen Postamente erheben, und alles von Erz, nur der Sockel von Granit sein. Die Statue, durch breite Massirung sich ganz besonders charakterisirend, zeigt den Gefeierten in der ihm eigenen grossartigen Ruhe, welche, vereint mit seinem überwiegenden Geiste, ihm einen so allgewaltigen Einfluss sicherte. Den Lorbeerkranz in der Rechten, sehen wir den Einfachen ganz einfach, ungeziert an einen Baumstamm gelehnt, halb vom Mantel verhüllt, das Costüm seiner Zeit tragend. Es gab eine Periode, da man glaubte die Statuen der neuen Heroen in griechische Chlamys oder römische Toga kleiden, oder grossentheils nackt darstellen zu müssen. Selbst Thorwaldsen befolgte diess System noch in dem Grabmal von Eugen Napoleon zu München. In den spätern Monumenten des Kurfürsten Maximilian daselbst und des Guttenberg in Mainz wählte er die Kleidung der betreffenden Zeit, und jetzt ist der richtige Grundsatz schon ziemlich *herrschend* geworden, dass man den Betreffenden im Costüm seiner Zeit darstelle. Auch Grass hielt sich an dies System bei Clebers Statue (Bd. I. p. 466). Uns scheint es sehr passend, dass auch für Göthe keine antike Kleidung verschrieben wird. Dass Schwanthaler übrigens mit dem modernen Mantel, in welchem sich eine grosse Draperie entwickeln lässt, die nicht sehr ästhetischen Formen des modernen Rocks u. dgl. zu decken sucht, ist wieder nur zu billigen.

Die Motive der Reliefs für das Piedestal sind, so viel wir wissen, noch nicht genau bestimmt, doch dürften nach den Einsendungen von Schwanthaler allegori-

sche Figuren, Repräsentantinnen der Wissenschaft, Lyrik, Dramatik und Gruppen aus den vorzüglichsten poetischen Schöpfungen Göthe's das Placet erhalten.

Was den Platz für das Monument betrifft, so sollen gewichtige Stimmen sich für die Allee, dem Theater gegenüber, erklären. Schöne Stelle!*) Frankfurt ehrt sich selbst, indem es seinen grossen Mitbürger unter seine Penaten aufnimmt und zur vollkommensten Ausrüstung des Werkes Alles aufbietet.

Mit Bezug auf den Schöpfer dieses Monuments, L. Schwanthaler, verweisen wir auf das p. 16 Gesagte, setzen aber noch folgendes hinzu. Der Künstler, 1802 in München geboren, besuchte als Jüngling das Gymnasium und eignete sich eine klassische Bildung, das Fundament zn jedem geistigen Berufe, an; zugleich aber genoss er in den Elementen der Kunst bei seinem Vater, einem verdienstlichen Bildhauer (dessen Voraltern ebenfalls Bildhauer in Bayern, Oberpfalz und Oberösterreich waren) fortlaufenden Unterricht, so dass er mit gehörigen Vorkenntnissen die Akademie betrat, als er den Entschluss gefasst, der Kunst sich zu widmen. Im Jahr 1826 reiste er nach Rom und fand bei Thorwaldsen Rath und Hülfe, so dass er wohl unter seinen Schülern genannt werden durfte (p. 65), obgleich er es insofern nicht war, als er nie in seinem Atelier arbeitete. In dem von uns verstandenen Sinne aber war Thorwaldsen der Lehrer fast aller jüngern deutschen Bildhauer, die sich zu seiner Zeit in Rom befanden. Alle schaarten sich um ihn. Schwanthalers Studienzeit ward durch anhaltende Krankheit, die ihn zur Heimreise nöthigte, abgekürzt; er kehrte aber einige Jahre später wieder nach Rom zurück. Im Jahr 1834 erhielt er dann das Professorat der Sculptur an der Akademie zu München. In diesem Mann glauben

*) Siehe unsere Ansicht über Plätze für solche Monumente — Mainz p. 61 unten.

wir einen der grössten Meister unserer Zeit zu erkennen, der die trefflichsten Eigenschaften in sich vereinigt. Geist und Phantasie, welche in immer sprudelnder Produkzionskraft stets neue Gebilde erzeugen, ästhetischer Sinn (Geschmack), künstlerische Anlagen, tüchtige wissenschaftliche Bildung und daherige richtige Auffassung der Erscheinungen in der antiken, wie in der christlichen Welt, vollständige Beherrschung alles Technischen, Beharrlichkeit, Fleiss, — alles diess ist ihm eigen. Selbst schwere, kranke Tage — er litt lange Jahre an Gichtschmerzen — vermochten seinen Geist nicht zu beugen. — Wie bedeutend auch die Quantität seiner Werke, die Qualität entspricht ihr. Von ihm unter anderm die Darstellungen zur Walhalla: am südlichen Giebel Germania mit dem Schwert, ihr zur Rechten und Linken deutsche Krieger, an den Enden der Rhein und die Mosel; am nördlichen Giebel die Herrmannsschlacht: der Held in der Mitte, kolossal; zu seiner Rechten die deutschen Häuptlinge, ein Barde, Volk u. s. f., zur Linken die römischen Soldaten, — Varus, der sich das Schwert in die Brust stösst; ferner die Giebelgruppe für das Kunstausstellungsgebäude: in der Mitte Bavaria, Kränze an die Künstler verschenkend, welche ihr zur Rechten und Linken ihre Arbeiten darreichen (im Ganzen 11 Figuren); sodann das grosse Friesrelief für einen Saal der neuen Residenz in München, der Kreuzzug Kaiser Friedrichs I.; in Hochrelief ebenda die Mythe der Venus, wie sie dem Meere entsteigt, von Nereiden auf einer Muschel ans Land getragen und empfangen wird, ihre Liebe zu Adonis, die Hochzeit des Peleus und der Thetis, der Apfel des Paris, die Aufnahme der Venus in den Olymp etc.; in ähnlicher Weise ein Fries im Palast des Herzogs Max zu München, die Mythe des Bacchus, — Feste der Götter; ferner die kolossalen 12 Fürsten des Wittelsbacherhauses, sämmtlich Porträtstatuen (von Stiglmayr

gegossen und vergoldet, prachtvoll); ferner die mehr als achtzig Fuss hohe Bavaria für die Theresienwiese bei München bestimmt; weiter die Statuen von Mozart für Salzburg, von Jean Paul für Bayreuth, von Freih. von Kreitmayr (Gesetzesredaktor von Bayern) für den Promenadeplatz in München; das Modell zu der Statue Rudolphs v. Habsburg im Dom zu Speier; die Kolossalstatue des Grossherzogs Karl Friedrich von Baden, Vaters des jetzt regierenden Fürsten, für Karlsruhe bestimmt; die Kolossalstatue des Grossherzogs Ludwig von Hessendarmstadt, Stifters der Constituzion, welche 17 Fuss hoch auf eine Art Vendôme-Säule von 115 Fuss — letztere von Moller entworfen — auf dem Luisenplatz in Darmstadt errichtet werden soll; die Statuen in Mainz und Wiesbaden (s. p. 50 u. 80). Der Leser sieht, dass Schwanthaler auch für die *Rheingegenden* thätig wirkt, und es ist nur zu wünschen, dass ihm weitere Aufträge von daher zukommen. Ausser diesen Arbeiten von monumentalem Charakter existiren noch manche Büsten und kleinere Reliefs im Cabinetsstyl. Endlich dürfen wir die hübschen, 1' hohen, oft in Bronze und Gyps abgegossenen Modelle der berühmtesten Künstler: Dürer, v. Eyk, Francia, Raphael, Michel Angelo, Rubens u. s. f. als allgemein bekannt voraussetzen. Genug, die Produktivität Schwanthalers ist enorm. Und was er unternimmt, es seien runde Gestalten oder Reliefs und diese kolossal oder von menschlicher Grösse oder kleiner, alles athmet einen klassischen Geist. In der Darstellung der Einzelfiguren entwickelt er immer eine grosse Manigfaltigkeit; wie viele derselben er schon componirte, keine enthält Wiederholungen der frühern. Jede neue Aufgabe scheint seine schöpferische Kraft aufs frische zu beleben. Die kolossalen Figuren, wie imponiren sie! Schon bei den antiken Bildhauern galt es gewiss mit Recht als eine Probe der Meisterschaft, wenn der Künstler je die grössten Gestalten so in Bau und Muskeln

zu füllen verstand, dass sie nicht leer oder flach erschienen. Diesen Prüfstein kann die ungeheure Bavaria und alle übrigen Colossalbilder von Schwanthaler ruhig bestehen. In den historischen Reliefs, wie z. B. in der Herrmannsschlacht, lässt er den Ernst, den deutschen Charakter, die männliche Kraft, in den mythologischen Vorwürfen, wie in der Mythe der Venus, Zierlichkeit, Feinheit und Anmuth vorherrschen. —

In der Schule von Schwanthaler — er beschäftigt in seinem Privat-Atelier immer viele Hände — haben sich schon tüchtige Künstler gebildet und es werden aus derselben noch viele solche hervorgehen.

b) Das *Guttenberg-Monument* von *Launitz* soll nicht bloss aus einer Einzelstatue, sondern aus einer *Gruppe* (von kolossaler Form) bestehen. *Guttenberg*, dann *Fust*, sein Cassier und Buchführer, endlich *Peter Schöffer*, vorzüglich in der Technik seines Druckergeschäftes geschikt, werden sich auf einem Postament von etwa 25 Fuss Höhe erheben; an den Seiten sollen als Hochreliefs die vier Städte erscheinen, welche zuerst die neue Erfindung aufnahmen: *Frankfurt*, *Mainz*, *Strassburg und Venedig*. An jeder Ecke des Postaments vier sitzende runde Figuren, Allegorieen auf Theologie, Naturwissenschaft, Musik und Industrie, welche durch die Druckkunst rascherer Entwickelung sich erfreuten, wie übrigens alle Kulturzweige. Die kolossalen Modelle hatte Launitz bereits einmal öffentlich ausgestellt und sie sollen ganz Frankfurt begeistert haben.

c) Die *Kolossalstatue Karls des Grossen*, von röthlichem Sandstein, von *Wendelstädt* componirt und im Modell hergestellt, von *Zwerger* ausgeführt, — ein Bild von würdigem physiognomischem Ausdruck, imponirender Haltung, kühnem Schwung. Karl im kaiserlichen Ornate. Es war noch ungewiss, welchen Platz die Statue zieren soll. *Eduard Wendelstädt* (s. p. 988) geb. in Frankfurt 1815, starb 1841.

III. Malerei.

1. *Das Städel'sche Kunstinstitut.*

Vorerst einige geschichtliche Notizen über die Stiftung dieser Anstalt, dann von ihrer organischen Einrichtung, endlich von ihren Sammlungen.

Joh. Friedrich Städel, Handelsmann zu Frankfurt, Verehrer der Kunst und Kultur, gründete durch Testament vom 15. März 1815 das nach seinem Namen benannte Institut, welches nach seinem Tode organisirt werden sollte und dem er mit Ausnahme einiger Legate all' sein Hab und Gut, in mehr als einer Million Gulden bestehend, voraus seine Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Büchern etc. vergabte. Der *Zweck* des Testators spricht sich in folgendem Artikel seines letzten Willens aus:

»Da meine Absicht dahin gerichtet ist, dass dieses von mir gestiftete Städel'sche Kunstinstitut der hiesigen Stadt zu einer wahren Zierde gereichen und zugleich deren Bürgerschaft nützlich werden möge; so will ich, dass nicht nur meine vorräthige Sammlung an Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen, nebst den in das Kunstfach einschlagenden Büchern, auch sonstigen Kunstsachen erhalten, und von Jahr zu Jahr vermehrt — bei vorkommenden Gelegenheiten durch Austausch der vorhandenen schlechtern und mittelmässigen Stücke gegen bessere, vervollkommnet, sondern auch angehenden Künstlern und Liebhabern, an bestimmten Tagen und Stunden unter gehöriger Aufsicht zum Gebrauch und Ansicht ganz frei und unentgeltlich geöffnet werde.«

»Zugleich aber verordne ich, dass Kinder unbemittelter dahier verbürgerter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts und der Religion, welche sich den Künsten und Bauprofessionen widmen wollen, zur Erlernung der Anfangsgründe des Zeichnens, durch geschickte Lehrer, oder in dem dahier bereits bestehenden Städ-

tischen Zeichnungs-Institut — und wenn sie ihre glückliche natürliche Anlagen und Fähigkeiten bei diesem ersten Unterricht erprobet, auch durch Fleiss und gute Aufführung sich einer weitern Unterstützung würdig gemacht haben, durch andere Meister in der historischen- und Landschaftsmalerei, im Kupferstechen in allen Manieren, in der reinen und angewandten Mathematik, ganz besonders aber in der Baukunst, und denen in das Kunstfach einschlagenden Wissenschaften, unentgeltlich unterrichtet werden — und die nöthige Unterstützung *dahier*, auch wohl, nach befindenden Umständen und der sich bei einem oder dem andern Individuum zeigenden eminenten Fähigkeiten und guten Aufführung, *in der Fremde*, — um sich zu nützlichen und brauchbaren Bürgern und Künstlern zu bilden, aus diesem meinem Kunstinstitut erhalten sollen.«

Einem *Administrazionskommitte* von fünf Bürgern, welche bei eintretenden Vakanzen sich immer selbst aus der Bürgerschaft ergänzen, ist das Oekonomische und die Controle über die Anstalt in die Hände gelegt. Oeffentliche Rechnungsrevisoren haben jährlich die Verwaltungsbücher einzusehen. —

In dem Testament heisst es ferner: »Es liegt a) in meinem Willen, dass dieses von mir gestiftete Städelische Kunstinstitut für sich bestehen, und mit keinem andern, ja selbsten mit keinem Kunstinstitut jemals verbunden, und dass solches von den von mir ernannten und angeordneten Vorstehern ausschliesslich verwaltet und besorgt werden solle. So sehr ich auch b) wünsche, dass in der Zukunft dieses Institut durch Beiträge, Vermächtnisse und Geschenke anderer Kunstliebhaber und Unterstützer der schönen Künste vermehrt werde, so dürfen doch solche Beiträge unter Bedingnissen, welche dem Geiste meines Instituts oder meinem erklärten Willen im mindesten zuwider sind, schlechterdings nicht angenommen werden, wenn auch der augenscheinliche Vortheil des In-

stituts dabei zu Tage liegen sollte. — c) Dürfen von den zum Kunstinstitut gehörigen Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Büchern und andern Kunstsachen keine ausgeliehen, oder unter irgend einem Vorwand aus dem Lokale des Instituts, es seie an wen es wolle, mithin auch nicht an einen der Mitadministratoren verabfolgt werden, und gleichwie d) ich bereits oben — erwähnt habe, dass den Mitadministratoren frei stehet, selbst unter den von mir hinterlassen werdenden Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen, auch sonstigen Kunstsachen und Büchern, diejenigen abzusondern und auszuschliessen, welche nicht würdig befunden würden, in dem Institut aufbewahrt zu werden, also sollen auch die Administratoren *nur solche* als Gaben-Vermächtnisse und Schenkungen annehmen, welche die nämliche Prüfung ausgehalten haben, massen ich in Ansehung meiner eigenen Sammlung nämliche vorsichtige Auswahl verordnet habe, Niemand dadurch sich beleidigt finden kann.« — Das ganze Testament athmet einen ebenso edlen Sinn, als es von grosser Umsicht des Testators zeugt. Sein Name verdient wahrlich mit goldenen Lettern in der Culturgeschichte zu prangen. Städel starb im Dec. 1816. Die Intestaterben fochten das Testament aus dem Grunde an, weil der Testator einer noch nicht existirenden Anstalt keine Rechte habe übertragen können. Der Process zog sich in die Länge und wurde endlich 1828 gütlich zwischen den Testamentsexekutoren und den Erben dahin erledigt, dass die letztern die in dem Interim angeschwollenen Zinsen (über fl. 300,000), das Institut aber das Stammkapital erhielt. Hierauf ward ein Haus gekauft und für die Zwecke der Anstalt eingerichtet. Es umfasst im Erdgeschoss meistens Ateliers und Hörsäle; im ersten Stock befinden sich die Gypsabgüsse in 2 Zimmern, in den übrigen die Gemälde u. Anderes; im dritten Stock wieder Ateliers. — Für jedes Hauptfach der Kunst — Architektur, Sculptur, Malerei ward ein Professor angestellt. Als

Direktor steht an der Spitze des Instituts *Ph. Veit*, geb. zu Berlin 1793, berühmt schon durch seine ersten Compozisionen in Rom (s. p. 21), dann durch seine Bilder aus Dante's Paradies in der Villa Massimi daselbst, durch ein Altarbild in Naumburg, Christus am Oelberg, durch eine Maria, Altarbild in S. Trinita de Monti u. s. f. Auch in Frankfurt sehen wir bedeutende Arbeiten von ihm, das Freskogemälde: der Einfluss des Christenthums auf die Künste in Deutschland (im Institut), seine beiden Marien bei Bernus-du-Fay, mehrere Kaiser im Römer. — Professor der *Architektur* ist *F. M. Hessemer* aus Darmstadt, Schüler von Moller; er ertheilt den Unterricht in der Mathematik, Perspektive u. dgl.*) und trat 1830 an die Stelle von *Hübsch*, welcher einen Ruf nach Karlsruhe angenommen hatte. Hessemer hat in Rom und Egypten sich reiche Kenntnisse in seinem Fache gesammelt und besitzt eine vielseitige Bildung. Von ihm auch der hintere Flügel des Institutgebäudes. — Die Professur der *Bildhauerkunst* bekleidet *Zwerger*, den wir schon oben (p. 88) kennen lernten. — Als *Inspektor*, welcher in Folge seines Amtes alle Sammlungen des Instituts unter sich hat, steht seit *Karl Wendelstädts* Tod (1840) *Joh. Dav. Passavant* da, der in seiner Stellung eine tiefe Einsicht und einen ordnenden Geist beurkundet, überdiess durch seine Kunstschriften allgemein geschätzt ist**). Er ertheilt auch den Unterricht im *Antikensaal*. Neben seinen vielfachen amtlichen Geschäften muss sein Charakter als ausübender Maler etwas zurücktreten. Doch hat er den Pinsel nicht ganz niedergelegt. Von ihm unter andern Kaiser Heinrich II. im Römer. — Die *Malerklasse* dirigirt

*) Er hält auch öffentliche, sehr besuchte Vorlesungen über die Baukunst.

**) Seine »Kunstreise durch England und Belgien, Frankf. 1833«, gehört zu den verdienstvollsten neueren Werken der artistischen Literatur. Welch' ein Gewinn für eine Anstalt ein Kunstgelehrter ist, brauchen wir wohl nicht näher auseinander zu setzen. Siehe übrigens Näheres von ihm unten.

Professor *J. Becker*, geb. zu Worms 1811, welcher ein ebenso entschiedenes Lehrertalent, als ausgezeichnete Composizionsgabe und ein treffliches Colorit besitzt. Seine »*Ernte*« werden wir speciell berühren. — Als Lehrer der *Kupferstecherkunst* endlich ist seit 1834 *Eduard Schaeffer* aus Frankfurt angestellt, der, selbst einer der tüchtigsten deutschen Kupferstecher, ebenfalls mit grosser Geschicklichkeit und Liebe seine Schüler in ihren Beruf einweiht. Seine letzte superbe Platte stellt Veits »Einfluss des Christenthums auf die Künste« dar.

Das Institut ist im Durchschnitt von etwa 40 Schülern besucht ; ein systematischer Studiengang wird inne gehalten, jedem aber in Ergreifung irgend welchen Zweiges der Kunst freie Wahl gelassen. Unter den angehenden Malern wirft sich der eine auf das biblische, ein zweiter auf das romantisch-historische Fach, ein dritter auf Genre oder Landschaft. Hat einer seine Studien vollendet und will er als ausübender Künstler in der Anstalt bleiben, so erhält er einen Platz in den vorhandenen Ateliers. Das Vorrücken aus dem Antikensaal in die Malerklasse und aus dieser in die Ateliers hängt von der Fähigkeit des Betreffenden ab und ist dem Entscheid der Professoren anheim gestellt. Durch jene Aufnahme in die Ateliers gewinnt das Institut immer neue Kräfte und die Künstler selbst können bei der gegenseitigen Anregung nur prosperiren. Man setzt auch auf diese Einrichtung solchen Werth, dass davon die Rede ist, einen neuen Flügel zu bauen, um die stets sich mehrenden Canditaten aufzunehmen.

Wir besuchen nun einige *Ateliers*, und tragen dabei Näheres über obige Künstler nach. Vorerst zu den *Professoren*.

Bei Direktor *Veit* sahen wir eine *Germania*, kolossale Einzelfigur in Oel gemalt, für Braunschweig bestimmt, Duplikat desselben Bildes, das wir unten in Fresko finden. Der Meister legte eben die letzte Hand an das Werk, welches durch innere ideale Hoheit, wie

durch ein ausgezeichnet lebendiges, wahres Colorit und durch Gediegenheit der Zeichnung gewaltig imponirt. Rücksichtlich der Färbung steht dieses Bildniss viel höher als das gleiche in Fresko, wie sich denn auch mit Oel wegen der stärkern Farbenscala mehr ausrichten lässt. *Gegenwärtig* malt Veit ein grosses Altarbild für Lüttich.

Ueber Veit noch in biographischer Beziehung Folgendes: Er ist von mütterlicher Seite ein Enkel des berühmten Mendelssohn. »Friedrich Schlegel (sagt das Conv. Lex. der Geg.), mit welchem Veits Mutter sich in zweiter Ehe befand, scheint bei dem Stiefsohn zu der tief religiösen Richtung, welche wir bei dessen späterer Entwicklung und Reife in allen seinen künstlerischen Bestrebungen abgespiegelt finden, den Grund gelegt zu haben. Die ersten Studien machte Veit unter Anleitung des Professors Matthiä zu Dresden, doch wurden dieselben durch seine Theilnahme am Befreiungskriege unterbrochen. Im Jahr 1815 ging er nach Rom, wo sein ernster Sinn ihn in den Verein jener Künstler führte, welche sich die Aufgabe gestellt hatten, die Malerei aus ihrer damaligen Versunkenheit zu reissen und dieselbe wieder zu einem Heiligthume der Schönheit und Wahrheit zu machen.« Sein Wirken im Verein mit Cornelius, Overbeck und Schadow haben wir oben (p. 21) berührt.

Bei *Hessemer* sahen wir nichts fertig, obgleich er auch als *Architekturzeichner* rühmlichst bekannt ist. Von ihm unter anderm ein als sehr nützlich und interessant anerkanntes Werk: »Arabische und altitalienische Bauverzierungen.« Er ist aus Darmstadt gebürtig, wo er, wie oben bemerkt, bei Moller studirte, dann Rom besuchte und von dort aus 1828 einen Engländer nach Egypten begleitete, daselbst die merkwürdigsten Monumente zeichnete und nach seiner Rückkehr den Ruf an das Städelsche Institut als Professor der Architektur, Mathematik, Perspektive und des Elementarunterrichts im Zeichnen

für diejenigen Zöglinge erhielt, welche sich dem Handwerksstand widmen.

In *Zwergers* Atelier viel Thätigkeit; die *Statuen* für die Börse und Karl d. Gr. hatte er unter dem Meissel (s. oben). Angefangene *Porträtbüsten*, sowohl von ältern Personen als von Kindern, auch solche, die bereits fertig modellirt waren, standen umher. Die meisten hatte Zwerger nach Verstorbenen erst im Tode abgebildet und sie lebend dargestellt; man versicherte uns aber, dass er ihren Charakter in hohem Grade wiedergegeben. Aus diesen Arbeiten, wie auch aus mehreren Marmorbüsten, die wir in Frankfurt von Zwerger gesehen, ziehen wir den Schluss, dass er namentlich dem *Porträtfach* sehr gewachsen sei. Wer nun weiss, wie viel Studium und Geschicklichkeit es erfordert, einen Kopf — in der Plastik oder Malerei — ganz vollendet zu schaffen, der kann dem gewandten Meister des Porträtfachs seine Achtung nicht versagen. — Betreffend Zwergers Person wissen wir dem oben Gesagten (p. 88) nichts weiter beizufügen, die nöthigen Materialien gehen uns ab. Unter seinen frühern Arbeiten aber müssen wir noch einer Statue des Evangelisten Markus erwähnen, die er 1830 für die Kapelle Rothenburg bei Stuttgart verfertigte, welche recht gut sein soll.

Passavant befand sich auf einer Kunstreise, wie er denn immer seine Forschungen ausdehnt. Bei ihm konnten wir also nichts sehen. Zu seiner Charakteristik noch Folgendes. Er ist 1787 zu Frankfurt geboren und sollte zum Kaufmann erzogen werden, fühlte indessen schon frühe Neigung zur Kunst. Im Kriege der Alliirten gegen Frankreich als Freiwilliger dienend, kam er nach Paris. Die dortigen Kunstschätze gaben den Ausschlag, dass er die Malerei als Beruf ergriff. Er studirte noch unter David und Gros. »Im Jahr 1817, berichtet das C. L. der Geg., reiste er nach Italien, wo er, namentlich in Rom, im befreundeten und bildenden Umgange mit Koch, Cor-

nelius, Overbeck, Veit, Schnorr und übrigen Mitstiftern und Beförderern der neudeutschen Malerschule, der Ausübung der Kunst, wie dem Studium ihrer Geschichte sieben Jahre lang lebte. In dem Geiste der neuen Kunstrichtung malte er damals mehrere Historienbilder und Landschaften, welche Beifall fanden. Als eine beachtungswerthere Frucht seines italienischen Aufenthaltes ist jedoch eine kleine Schrift anzusehen, die aus der Absicht hervorging, die bereits vielfach angefochtenen Bestrebungen der deutschen Künstler in Rom von dem Standpunkt der historischen Kunstentwicklung aus zu rechtfertigen und denselben somit allgemeinere Anerkennung zu verschaffen, was ihm auch bei dem unbefangeneren Theile des Publikums vollständig gelang. Sie erschien anonym unter dem Titel: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toskana, zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, von einem deutschen Künstler in Rom (Heidelb. 1820), — und enthält eine Zusammenstellung der ältern italienischen Künstler. *Hiermit hatte Passavant den Weg kunstgeschichtlicher Forschung und Schriftstellerei betreten*, auf welchem er noch so bedeutende Blüthen pflücken sollte. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, malte er verschiedene Bilder für Privatpersonen und gab bei Gelegenheit der Anlage des neuen Friedhofs Beweise seiner Kenntniss in der schönen monumentalen Architektur durch Herausgabe seiner Entwürfe zu Grabdenkmälern. — Seines Buches England und Belgien haben wir schon erwähnt. Ein höchst wichtiges Werk von ihm ist auch sein »Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi« (2 Bände, Leipzig 1839), zu welchem er bedeutende Studien machte und Reisen nach Paris, England und abermals nach Italien unternahm. »Seiner Selbstanschauung (loc. cit.) entging kein nur irgend nennenswerthes Raphaelisches

Werk, da er selbst die in Spanien befindlichen grossen Gemälde Raphaels bei seinem ersten Aufenthalt in Paris zu sehen Gelegenheit hatte. — Sein Buch ist nicht bloss für die gründliche Kenntniss des Raphaelschen Lebens und Wirkens, sondern auch für die Aufhellung der gesammten damaligen Cultur und Kunstgeschichte überhaupt von hoher Wichtigkeit. Wir sehen darin eine umfassende und erschöpfende, theoretisch-praktische Durchdringung des Gegenstandes mit der besonnensten historischen Forschung Hand in Hand gehen.«

Becker vollendete eben das Duplikat eines im grössern Maasstab ausgeführten Bildes, »die Ernte.«*) Der Künstler wählt den Moment, da die Schnitter (im Vordergrund) mitten in ihrer Arbeit unterbrochen werden, indem über dem heimathlichen Dorfe (im Hintergrund) ein schweres Gewitter schwebt und der Blitz eben eine Wohnung in Flammen gesetzt hat. Zuerst nimmt das Haupt der Schnitterfamilie, ein kräftiger Mann, das Unglück wahr, und er sammt den Andern, die sich um ihn gruppiren, scheinen sich zu fragen: wen trifft der Schlag? kommt Hülfe früh genug? Ein altes Mütterchen wirft sich inbrünstig betend auf die Kniee; Kinder, die so eben noch mit Feldblumen spielten, schmiegen sich wie ängstliche Küchlein an ein erwachsenes Mädchen an. Diess Bild beweist, wie man auch das Genre von höherem Standpunkt betreiben kann. Denn die symbolische Seite, — die Andeutungen auf die Schicksalsfügung, welche hier reichen Erndtesegen spendet, dort die Früchte des Fleisses in Asche legt, die innern Empfindungen des Menschen, welche eigenes oder fremdes Unglück in ihm erregen, der Drang nach Hülfeleistung, überhaupt die tiefe Motivirung, die das Gemüth ergreifende Stimmung, — scheint uns stärker hervorzutreten, als

---

*) Wir sahen das grössere Gemälde in Düsseldorf; der dortige Kunstverein hat es angekauft und Steifensand sticht es als Vereinsblatt.

das Realistische, d. h. die bloss *äussere* Gruppirung und Darstellung der Figuren, obgleich auch diese meisterhaft bis ins Detail durchgeführt ist. Die Physiognomien und Gestalten verrathen sogleich den Charakter eines bestimmten, gegebenen Volksstamms, was dem Bilde zugleich so grosse Naturwahrheit gibt.*) Der Künstler hat seine Studien dazu im Westerwald (zwischen Frankfurt und Coblenz) gemacht. Die Costüme sind malerisch. Was das Colorit betrifft, so erkennt man den frühern Elèven der hierin vorleuchtenden Düsseldorferschule. Die Ernte hat überall grosses Aufsehen erregt. — Ein anderes, erst untermaltes Bild von Becker zeigte schon in der Anlage, so wie in einzelnen, ausgesprochenen Parthieen wieder das künftige Meisterstück: im üppigen, landschaftlichen Vordergrund zwei Mädchen (die Figuren 10—11" hoch), welche hinüberschauen nach einem ziemlich entfernten, von einem Wasser durchschnittenen Thale. Eine Anzahl Rekruten werden an das jenseitige Ufer hinübergeschifft; unter ihnen der Bräutigam des einen Mädchens. Dieses, von schweren Gedanken erfüllt, erhält von seiner Gespielin Trost und Aufmunterung. Bereits drückte sich die lyrische Stimmung klar im Bilde aus; die Anordnung ist sehr ungekünstelt. — Die Städelsche Sammlung besitzt leider von Becker noch keine Arbeiten.

Raczinski, welcher Becker'n noch als Schüler in Düsseldorf traf (1834), zählte ihn mit Recht schon damals unter »die jungen Talente, welche sich unter den glücklichsten Vorbedeutungen ankündigen« (s. Racz. I.); er spricht lobend von drei damals fertigen Becker'schen Gemälden: der alte Bettler, der mit seiner kleinen Tochter im Unwetter eine Zuflucht sucht; der Ritter und sein Liebchen; die im Walde lebende Bauernfamilie. Dann fügt er hinzu: »Becker malt auch vor-

*) Ueber Auffassung einer bestimmten Volksrasse siehe unsere Ansichten Bd. I. p. 209.

züglich in Wasserfarben, seine Bilder in dieser Art sind geistreich erfunden und zart ausgeführt.« Dass *jüngere*, starke Kräfte an der Städelschen Schule wirken, scheint uns für dieselbe sehr wichtig, und gerade die drei Hauptrichtungen: das biblische Fach, das historisch-romantische und das Genre sind durch die jungen Männer Steinle, Rethel und Becker trefflich vertreten.

Schäffer stach das Leben der h. Euphrosine nach Steinle, ziemlich grosse Platte, welche nun vollendet sein und des Künstlers längst und sicher begründeten Ruhm erneuern wird, den er sich mit seinen bisherigen wichtigern Arbeiten erworben, nämlich mit *Dantes Paradies*, mit *der Unterwelt*, *der Nacht*, *den Schicksalsgöttinnen*, *den Parzen*, mit *Romeo und Julie*, alle nach *Cornelius;* ferner mit seinen *Conturen* nach andern Werken von *Cornelius* und mit den sieben Freuden Mariä nach *Hemmling*; dann mit *Dürers Bildniss;* endlich mit der *h. Genoveva*, *dem ungläubigen Thomas*, *dem Einfluss des Christenthums nach Veit.* Gegenwärtig hat er den *Erlkönig* nach *Neher* in *Weimar* und die *Bernus'sche Madonna* von Steinle in Arbeit. Für seine *Schüler* sorgt er nicht nur wie ein gewissenhafter Lehrer, sondern wie ein Freund, indem er Blätter, welche er herausgibt, durch dieselben so weit unter seiner Mithülfe und Aufsicht stechen lässt, als es ihre Capazität erlaubt, und sie auch je nach dem Grade der letztern honorirt. So hatte gerade einer seiner Elèven (Gerhard) Lessings Ezelin, ein anderer Lessings Barbarossa, ein dritter Veits Marien, wieder einer den Kaiser Friedrich von Veit in Arbeit. Köpfe und Hände pflegt Schäffer selbst anzulegen und überhaupt immer zur rechten Zeit einzuschreiten, so dass die betreffenden Platten ganz gut ausfallen.

Das haben wir noch nachzuholen, dass Schäffer seine Studien in München machte und auch noch längere Zeit als ausübender Künstler dort lebte. Damals entstanden seine Blätter nach Cornelius und schon damals

genoss er in München unter den Künstlern eine solche Achtung, dass sie ihn den jungen Marc Anton zu nennen pflegten. So viel ist gewiss, dass er von frühe an seinen eigenen festen Weg wandelte, seines vorgesteckten Zieles sich sehr klar bewusst war, und dass er vor allen Dingen auf feste Zeichnung hielt und mehr auf plastischen als malerischen Charakter des Stiches hinararbeitete. So kann man wohl sagen, dass er in einigen damaligen Blättern mit dem Styl von M. Anton zusammentraf. Seither, scheint es uns, habe er auch der Färbung, nicht nur der Form, gebührende Rechnung getragen und, wie uns dünkt, nicht zum Nachtheil seiner Arbeiten. Denn die gediegene Zeichnung blieb die alte, die frühern hie und da vorkommenden Härten aber verschwanden, und Schäffer darf gewiss jetzt als einer der ersten deutschen Kupferstecher bezeichnet werden. Er ist zugleich ein sehr gebildeter Mann und hat unter anderm eine gedrängte, historische Skizze der Kupferstecherkunst (vielleicht etwa 6 Druckbogen stark) verfasst, zu deren Herausgabe wir ihn anmit öffentlich ermahnen, weil damit dem gebildeten Publikum, das nicht gern dicke Bände über solche Materien liest, zuverlässig ein Dienst geleistet würde.

Nun in die Ateliers einiger nicht angestellter Maler im Institut (früherer Zöglinge desselben).

Eduard Steinle (geb. in Wien 1810) war gerade mit kleinern Zeichnungen beschäftigt; eine seiner letzten Composizionen aber stellt das Leben der h. Euphrosine dar, welche nach einer alten Legende aus dem väterlichen Hause entfloh, da sie heirathen sollte, Mönchskleider anlegte und in ein Mönchskloster trat, um den Nachforschungen des Vaters zu entgehen. Erst auf ihrem Todbette fand er sie wieder. Mehrere Momente aus der Legende sind in dieser Concepzion in fortlaufenden Gruppen — nach Art der sieben Freuden Mariä von Hemmling — geistreich zusammengestellt. Wärme

der Empfindung und Ueberlegung in der formellen Behandlung halten sich, wie in den meisten Bildern von Steinle, die Waage. Man sehe unten den Cyclus biblischer Darstellungen von ihm. Gegenwärtig zeichnet er die grossen Engel, welche im Chor des Cölnerdoms gemalt werden sollen. Die Periode der Erkämpfung des Künstlerrufs hat Steinle bereits hinter sich. Näheres über ihn noch unten.

Alfred Rethel, geb. zu Aachen 1812, legte gerade die letzte Hand an den für den Römer bestimmten Kaiser Maximilian II., eine noble Figur; von ihm auch Philipp und Karl V. im Römer. Ferner hatte er ein humoristisches Genrebildchen fertig, ein Eisenbahn-Convoi im vollen Lauf, Bauern auf dem Feld, die das Ding zum erstenmal sehen, das Geheul des Ventils hören und sich komisch bei der Sache geberden. Uebrigens ist, wie oben (p. 95) bemerkt, die romantische Geschichte sein Hauptfach, und seine für Aachen bestimmten Compositionen aus dem Leben Karls d. Gr., welchen im öffentlichen Conkurse der Preis zugesprochen wurde, zeugen von seinem grossen Talent, das schon in Düsseldorf, als er noch dort studirte, anerkannt war. »Rethel zeichnete sich aus, sagt Raczinsky (loc. cit.), durch eine fruchtbare Fülle von Erfindungen, durch starke Eigenthümlichkeit und durch grosse Leichtigkeit, seine Eingebungen wiederzugeben.« Aus seiner frühern Zeit sind rühmlich bekannt: Der Verbrecher, dem die Nemesis auf dem Nacken folgt und Bonifacius als Verbreiter des Christenthums. Eines seiner letzten Bilder stellt Gustav Adolph vor, wie er todt von den Seinigen auf der Wahlstatt aufgehoben wird. Rethels Portefeuille enthält eine Masse geistreich behandelter historischer Motive. Von ihm auch Daniel in der Löwengrube in der Städ. Sammlung (siehe unten).

Von *Setegast* aus Coblenz, dem wir hier als einem Schüler des Städ. Instituts, respective Veits, eine Stelle

einräumen, obgleich er seit Jahren in Rom lebt, indessen wieder zurück erwartet wird, konnten wir nichts sehen. Doch gehört sein Kaiser Otto III. im Römer zu den gelungenen Bildern jenes Cyklus; auch ein Altarbild in Ehrenbreitenstein (s. unten) verdient Anerkennung.

Karl Ballenberger, geb. 1801 zu Anspach, malte ein Oelbildchen, — mittelalterliche Figürchen, altdeutsche Bauart im Mittelgrund — mit der grössten Pünktlichkeit fertig; er liebt überhaupt das Miniaturformat und bearbeitet mit Vorliebe romantische Gegenstände. Uebrigens führt er auch grosse Figuren lobenswerth aus; man sehe im Römer seinen Konrad I., Ludwig V., Günther von Schwarzburg.

Das romantische Feld bauen ferner *L. Trost* und *Steinberger* an; von jenem sahen wir ein sehr fleissig gemaltes Bildchen, eine Gruppe von Kreuzfahrern; von diesem war eben Heinrich der Vogler, dem die Reichskrone angeboten wird, im Vereinssaal ausgestellt.

Zwecker, in verschiedenen Zweigen bewandert, — von ihm Kaiser Heinrich I. und Heinrich IV. im Römer — bewegt sich doch vorzugsweise in der Landschaft (Waldparthien) und weiss durch Effekte (Mondscheinbeleuchtung) oder Staffage (Jagden u. dgl.) das Interesse an seinen Vorwürfen zu steigern.

Bei *C. Reiffenstein* frappirte uns ein angefangenes Bild — ein Mädchen und ein Bauernjunge am Brunnen, Hintergrund anmuthige Landschaft, — welches viel versprach und an Beckers Styl erinnerte.

Ausser diesen noch einige Künstler in den Städelschen Ateliers, von denen wir aber theils keine fertigen Arbeiten sahen oder welche selbst sich erst im Stadium der Entwickelung befinden, und bei denen noch Veränderungen in der Richtung vorgehen dürften. Wir brechen also hier mit den Personalberichten ab, zumal es nur in unserer Absicht lag, auf die Thätigkeit im Städ. Institut im Allgemeinen hinzuweisen, nicht eine erschöpfende

Beschreibung zu liefern, wozu uns schon der Raum gebricht.

Nun die *Sammlungen* im Institut.

Beim Austritt der Haupttreppe (1. Stock) *drei Zimmer* neben einander mit enkadrirten Blättern, Handzeichnungen, Kupferstichen u. s. w. In dem hintersten dieser Zimmer, an welches die Antikensäle stossen, sehr schöne *gestochene* Blätter, welche jede Woche durch andere ersetzt werden, so dass das Publikum nach und nach mit den wichtigsten Leistungen der Kupferstecherkunst, wie auch der betreffenden Componisten bekannt wird. Zugleich liegen hier auf Anordnung der Administrazion während der Wintermonate jeden Mittwoch Abend auf langen Tischen Portefeuilles mit Kupferstichen, ferner Abgüsse von Gemmen vor: lauter empfehlenswerthe Einrichtungen.*) — Eine hier aufgestellte runde neue Alabastersculptur, *Perseus* und *Andromeda*, beiläufig 1′ hoch, von moderner Auffassung, aber zierlichen Formen, verdient einen kurzen Blick. Ein Florentiner, dessen Namen wir nicht erfahren konnten, ist der Verfertiger.

Im zweiten Zimmer beim Austritt der Stiege: der *Schild* des *Achilles*, Originalkarton von *Veit*, grau Papier, die Zeichnung von schwarzer Kreide, die Lichter mit Gold aufgesetzt, das Ganze in Form eines Schildes auf einen runden drehbaren Rahmen aufgespannt, — eine bildliche Darstellung der lebendigen Homerischen Beschreibung des Achillesschildes, (Iliade XVIII. 483—603), in welcher wir denselben gleichsam unter unsern Augen entstehen sehen. Man sollte die Homerischen Verse vor sich haben, um Text und Bild *genau* mit einander vergleichen zu können**). Veit hat sich ganz in den

*) Auch ist die mit Kunstschriften wohl versehene Bibliothek an jenem Abend, überdiess jeden Dienstag und Donnerstag von 10—1 Uhr geöffnet. Die Abdrücke der *Gemmensammlung* belaufen sich auf 6000 Stücke.

**) Wäre es nicht gut, wenn man die Vossische Uebersetzung Homers, so weit sie sich auf den Schild bezieht, für das Publikum eigens abdruckte und im Zimmer auflegte?

Geist des Dichters, in das griechisch-heroische Zeitalter vertieft. Die originelle, von Reminiszencen freie, Composizion ist im wahrhaft antiken Reliefstyl gehalten und macht eine bedeutende Wirkung, obgleich die Figuren klein sind, ungefähr wie in Amsler's Blättern zum Alexanderzug nach Thorwaldsen. Wer sich den Unterschied zwischen antiker und moderner Auffassung eines Vorwurfs klar machen will, vergleiche diesen Veit'schen Carton mit dem Perseus im vorigen Zimmer. Das *Formelle* sodann, die plastische Zeichnung, die lebendigen, mitunter sehr zierlichen Gruppirungen und Gestalten, trefflich. Nur wer die Weihe höherer Kunst empfangen, vermag ein so durchgebildetes Ganze zu erzeugen.

Im gleichen Zimmer die colorirten Kupferstiche von *Volpato* nach Raphael's *Logen.* »*Logen*« heissen diejenigen Werke Raphaels, welche in den *Arkaden* — Logen — des Vatikans in Fresko gemalt sind, 54 Vorstellungen aus dem A. Testament.

In dem folgenden Zimmer: die *Farbenskizze* des *jüngsten Gerichts* von *Cornelius*, welche er in der Ludwigskirche zu München ausführte, wohl die kolossalste neue ideale Kunstschöpfung*). Im Kunstblatt (No. 102 von 1842) lässt sich eine Stimme, welche das jüngste Gericht vom Standpunkt der jetzigen christlichen Begriffe angreift, doch über diese Skizze dahin vernehmen: »sie wird — von allem Inhalt abgesehen — für alle Zeiten merkwürdig bleiben, wegen der Schönheit der mit der Feder gezeichneten Conturen und wegen der Kühnheit des Unternehmens, nach ihren wenigen Farbenandeutungen das riesengrosse Bild in Fresko auszuführen.« Wir legen der Skizze vorerst einen grossen *kunsthistorischen* Werth bei; was dann die Composizion betrifft, so haben wir in der vorhin citirten Schrift mit Ueber-

*) Das Werk ist von *Merz* gestochen und eine ausführliche Beschreibung findet sich in »Füssli's Kunstschätzen von München.« Ueber Cornelius s. p. 21 und Düsseldorf.

zeugung dieselbe zu den höchsten Erscheinungen im Gebiet der Malerei gezählt, und halten jetzt noch dafür, unter allen Darstellungen des jüngsten Gerichts, selbst jene von Michelangelo nicht ausgenommen, ist die Cornelius'sche die gelungenste und am meisten *hochpoetische*. Denn als *Dichtung* muss sie, wie Dante's Hölle und ähnliche Werke, aufgefasst werden, das kann der Componist verlangen und gewiss kam ihm kein Sinn daran, einen materiellen Glauben an Himmel und Hölle damit zu fördern und die alten Dogmen der Kirche neu zu beleben. — Die Handzeichnungen zu Göthes Faust von *Cornelius*, sehr geistreiche Composizionen, mit denen er sich zuerst in Deutschland populär machte, besitzt das Institut ebenfalls. Sollte man ihnen, schon um ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung willen als Erstlinge der neuen deutschen Kunst nicht einen beständigen Platz neben dem j. Gericht anweisen? — Die übrigen enkadrirten Handzeichnungen in diesem Zimmer wechseln, wie die Kupferstiche. Doch die colorirten Stiche nach Raphaels *Stanzen* von *Volpato* (Pendant zu den »Logen«) hängen bleibend. »*Stanzen*« heissen Raphaels Freskomalereien in den *Gemächern* (stanza, das Zimmer) des Vatikans, Darstellungen, welche sich auf Geschichte, Wissenschaft, Kirche u. s. w. beziehen, unter andern Roms Befreiung von Attila, die Constantinsschlacht, dann Allegorien der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz, ferner Petri Befreiung aus dem Gefängniss, das Wunder der Messe von Bolsena etc.

Es folgen die Säle mit den *Oelgemälden*.

Mit Bezug auf die Hauptschulen, welche sich hier repräsentirt finden, die italienische, die altdeutsche, die niederländische, schicken wir für den Nichtbewanderten folgende allgemeine Bemerkungen voraus. Die *italienische* Malerei verfolgte im Allgemeinen, — sie war dem Dienst der Religion geweiht, — eine ganz *ideale* Richtung. Ihre ältern Schulen begehen Verstösse gegen das

Naturgemässe, wie die altdeutschen Maler. Aber seit Perugino*) brachten die Italiener das Reale, Aeussere, in schönste Harmonie mit der innern Motivirung, d. h. sie vermieden sorgfältig naturwidrige Formen. Geist und Leben, Wärme des Vortrags, ästhetischer Geschmack zeichnen ihre Werke von jener Zeit an aus. — Die *altdeutsche* Schule (bis in das sechszehnte Jahrhundert) bebaute hauptsächlich ebenfalls das *ideale* Feld, die biblische Historie, die Martyrologie u. dgl. Eine fromme, religiöse Motivirung der allgemeine Typus dieser Kunst. Schwärmerische und mythische Elemente nicht gar selten. Ein gediegenes Colorit meist vorherrschend. Gruppirungen und Figuren aber oft formell fehlerhaft. Je höher hinauf das Alter eines Bildes reicht, desto unbeholfener in der Regel die Technik. Mit Dürer, Holbein u. A. begann eine neue Epoche. — Die *niederländische* Schule endlich (nämlich nicht die altniederländische, sondern die hier besonders repräsentirte, spätere seit Rembrandt) ergreift im Durchschnitt eine mehr *realistische* Tendenz, besitzt sehr viele Genre- und Landschaftmaler, von denen die meisten als treffliche Techniker, nicht wenige aber auch als dichterische Talente sich auszeichnen. Dies *ungefähr* ein allgemeiner Compass für den Laien.

Saal I. Italienische Schule**).

An der Eingangswand.

Mars und *Venus* »von *P. Veronese.*« (Bd. I. 226, 259.) Mars fasst die Geliebte in seine Arme; sie aber, ziemlich indifferent, macht sich mit dem am Boden spielenden Amor zu schaffen. Das Technische, die kühne

*) S. über ital. Kunst Bd. I. p. 222—230.

**) Seit unserer Anwesenheit in Frankfurt hat Insp. Passavant eine gänzliche vortheilhafte Umänderung in Placirung der Bilder vorgenommen; doch sind wir durch Mittheilungen über sämmtliche Veränderungen in den Stand gesetzt, der *neuen* Ordnung

Führung des Pinsels, das wahre, saftige Colorit, namentlich der obere Körpertheil der Venus, meisterhaft. In *dieser* Hinsicht kann das Bild für angehende und selbst geübtere Künstler sehr belehrend sein. Aber unbegreiflich, wie P. Ver. die Idealität der Charaktere und auch die Stimmung, welche das Motiv erforderte, so sehr vernachlässigen konnte. Mars gleicht eher einem Wachtmeister der grande armée, als dem antiken Kriegsgott, und jene Venus geberdet sich durchaus nicht wie eine, die verstohlener Liebe sich hingibt; sie dürfte überdies vermöge ihres Typus als modernes Frauenzimmer auf jedem Maskenball erscheinen.

Zwei Bildchen, — »von *Annib. Carracci*« (I. 178, 260), *Hirten unter einem Baume*, Tagbeleuchtung, und: *Hirten im Walde*, Mond und Fackellicht, — dienen als Belege, dass dieser Künstler der Landschaft wie den Figuren gleiche Sorgfalt widmete, diese nicht als blosse Staffage, jene nicht als Nebensache behandelte, und beides in Composizion und Ausführung harmonisch verband. Technisch der Baum im Vordergrund im ersten Bildchen besonders tüchtig.

Die *Kreuzigung Christi* »*aus der altflorentinischen Schule*«, in Tempera gemalt, die Figuren klein. Viel Volk in Scene gesetzt, aber die Anordnung sehr verwickelt. Die Haltung fehlt ganz. Kunstgeschichtlich ist das Bild interessant. Welche enorme Fortschritte machten nicht die spätern Florentiner.

Maria mit dem Kind »von *P. Vannucci Perugino*«, das Kind auf der Mutter Schooss, der kleine Johannes daneben, — eine Composizion von stiller, innerer Grösse, von reiner wohlthuender Stimmung; Maria

---

in unserer Beschreibung zu folgen. Nur heben wir auch in dieser, wie in andern Sammlungen bloss das nach unserer Ansicht Sehenswertheste heraus. Die Namen der Autoren entnehmen wir dem Katalog. Die Wände bezeichnen wir als Eingangs-, Ausgangs- und Seitenwände rechts und links.

fromm, mild, bescheiden; die Kinder lieblich und verständig; die ganze Anordnung kunstlos, aber voll Wirkung; naturgemässe Formen, strenge Zeichnung, warme Färbung. Ueber Perugino s. B. I. p. 223. Dem dort Gesagten fügen wir noch bei, dass unser Künstler von armen Eltern (zu Perugino) abstammte, bei einem unwissenden Lehrer seine ersten Studien machte, sich später aber selbst fortzuhelfen suchte, nach Florenz ging und mit Leonardi da Vinci bei A. da Verrocchio studirte, bald nachher ein beschäftigter Meister ward und in Perugia eine Schule errichtete, aus welcher unter andern der unerreichte Raphael hervorging. Schon dies allein, dass er Raphael unter seine Schüler zählte, würde ihm einen unvergänglichen Namen sichern, aber er gehört auch wirklich durch eigenes Verdienst unter die ausgezeichneten italienischen Meister.

Ansicht von Venedig »von *Canaletto*«, eigentl. Name *Bern. Bellotti*, geb. zu Venedig um 1724, † zu Warschau 1780; gute Darstellung, wie der Künstler überhaupt als Maler italienischer Seestädte sich eines begründeten Rufs erfreute. Er wurde 1764 Mitglied der Akademie in Dresden und malte sehr viele Bilder für den König von Sachsen. »Eine richtige Perspective, heisst es irgendwo von ihm, die Schönheit der Lufttinten, die Kraft der Beleuchtung, durch welche man Sonnenschein zu sehen glaubt, zeichnen seine Gemälde aus.« Die Ansicht von Rom, Verona, Brescia, Mailand, Venedig, Pirna etc. malte er öfter.

Seitenwand links.

Der h. Hieronymus, in seiner Zelle lesend, »von *Frz. Rizzo da St. Croce*«. Der Raum des Bildes ist für die kleine Figur des Heiligen zu gross, — zu viel Stuhl- und Täferwerk, auch die Färbung monoton. Dennoch hat das Bild etwas Anziehendes, man beneidet den Andächtigen um seine ungestörte Ruhe. Der Kopf des letztern würdig aufgefasst und mit Miniaturfleiss ausgeführt.

Rizzo war in S. Croce (Gebiet Bergamo) wahrscheinlich um 1500 geboren und nach 1541 gestorben. Er hing noch an dem alten Styl seiner Vorgänger.

Maria mit dem Kind, von Engeln umgeben, kleines Bild in Tempera »von *Fiesole*«, geb. zu Mugello 1387 † 1455. Auch aus diesem Bilde kann man das Verhältniss der ältern italienischen Maler zu den spätern (Perugino, Raphael etc.) erkennen; manches noch sehr unbeholfen. Einzelne Engel übrigens, z. B. der nächste links, im Profil von gutem Ausdruck. — Fiesole (auch Frate Giovanni Angelico) war Klosterbruder, und betrachtete die Kunst als ein wesentliches Mittel zur Darlegung religiöser Empfindungen. Er malte daher auch nur biblische Gegenstände, und die Tradizion sagt, dass er jedesmal, ehe er sein Material zur Hand nahm, gebetet, und wenn er den gekreuzigten Christus gemalt, oft bittere Thränen des Mitleids und Schmerzes geweint habe. Sein wichtigstes Werk sind die Fresken in der von Niklaus V. erbauten Kapelle des h. Laurenzius im Vatikan, welche lange verborgen lagen, bis in unsern Tagen Hofrath Hirt sie wieder auffand: Scenen aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurenzius nebst andern Heiligen und mehreren Kirchenvätern (Einzelfiguren). Zu seinen Staffeleibildern zählt man unter andern, nebst den Wundern des h. Dominikus im königl. Museum zu Paris, die Krönung der Maria daselbst. Der Katalog der Gallerie (Paris 1836) gibt von dem letztern Bild folgende Beschreibung: »en présense de la hiérarchie céleste, la Vierge, prosternée aux pieds de Jésus-Christ, reçoit de son fils la couronne immortelle.«

Wieder in kunsthistorischer Hinsicht interessant: *Maria mit dem Kinde*, von Heiligen umgeben, in Tempera »*aus der Schule des Giotto.*« (Bd. I. 223). Wie hoch Giotto bei seinen Zeitgenossen stand, geht aus *Dante* hervor, welcher von Cimabue als bisher »hellstem Stern im Kunstgebieth« singt, der aber nun durch seinen

Schüler Giotto »verdunkelt werde«. Wir finden zwar, es herrsche zwischen Cimabue und Giotto kein grosser Unterschied, und jedenfalls hält letzterer mit den spätern Italienern Perugino, Raphael, Titian u. s. f. keinen Vergleich aus, er ist durch diese noch weit mehr »verdunkelt«, als Cimabue durch ihn.

Maria mit dem Kinde, auf einem Throne sitzend, vor dem Throne der *h. Sebastian* angebunden, gegenüber *Antonius der Einsiedler*, »von *A. Bonvicino*«, gen. *il Moretto da Brescia*, ein grosses und auch im grossen Styl gehaltenes Bild, Antonius besonders eine bedeutsame Figur. Moretto, der 1547 noch lebte, war Schüler von Titian, bildete sich aber später seinen eigenen Styl und suchte Raphael in den holdseligen Gesichtern und in der feinen und geschmeidigen Bildung des Körpers nachzustreben. In seinen Formen herrscht sichere, ernste Zeichnung, in der Stimmung seiner Bilder zuweilen Tiefsinnigkeit.

Seitenwand rechts.

Maria mit dem Kinde, in Tempera auf Goldgrund, »von *Barnabas de Mutina* 1367 gemalt.« Die Mutter, welche eher einer zürnenden Gottheit, als der fürbittenden und tröstenden Jungfrau gleicht, weit über lebensgross, ihr blauer Mantel mit Gold schattirt, das Colorit entsetzlich kalt und grau. Das Bild hat üperhaupt wieder mehr kunsthistorischen als künstlerischen Werth.

Wand neben der Ausgangsthüre.

Der *h. Sebastian* losgebunden, von den Frauen, die ihn retteten, gepflegt, grosses Gemälde »von *Dominichino*« (I. p. 241), im breiten, gediegenen Styl. Die Carnazion im Durchschnitt wahr, die Modellirung fest, bestimmt. Nur in Sebastians Leib kommt uns Einiges manirirt vor. Sein Kopf aber und besonders die Hände meisterhaft.

Die *Verkündigung Mariä*, ein Tempera-Bildchen von zwei Abtheilungen, in der einen Maria, in der an-

dern der Engel, »von *Carlo Crivelli*« aus Venedig, der zwischen 1412 und 1480 arbeitete. Maria viel besser als der Engel, sowohl hinsichtlich der idealen Auffassung als der Technik: harmonisches, zierliches Colorit.

Brustbild eines jungen Mannes, Hintergrund Landschaft, »*aus der Zeit Raphaels*«, sehr tüchtig, doch, wie uns schien, von spätern Zusätzen nicht ganz frei. (Siehe Augen und Nase.)

Porträt des Geschichtschreibers Guicciardini, stark lebensgross, Kniestück, »von *J. Carucci*«, gen. *da Pontormo*, geb. 1493, Schüler von L. da Vinci und del Sarto. Das sehr charakteristische Bildniss, der wirklich schöne Kopf erregt Interesse. Del Sarto soll Pontormo aus seiner Schule entfernt haben, weil er vernommen, dass Raphael und Michel Angelo dessen Werke gelobt hätten. Solche Beispiele von Eifersucht biethen uns die italienischen Künstler nicht selten. Uebrigens war Pontormo in seinem Styl nicht fest, und strebte bald diesem, bald jenem Meister nach, und nicht immer mit glücklichem Erfolg. Seine Werke steigen aber zu einer bedeutenden Zahl; als vorzüglichere gelten: eine Venus von Amor geküsst im Palaste zu Kensington, nach Michel Angelo's Carton gemalt, und seine Heimsuchung in der Annunciata zu Florenz. Man erzählt von ihm, die Besuche der Dilettanten seien ihm so lästig gewesen, dass er ihnen den Zugang in sein Atelier versperrt, indem er eine hölzerne Treppe, die dahin geführt, durch ein Gewinde hinter sich in die Höhe gezogen habe.

Maria mit dem Kind »v. *Raphael Sanzio.*« — »Ueber die Authentizität, sagt der Katalog, dieses aus Perugia stammenden schönen Bildes aus Raphaels *erster Manier* liegen Zeugnisse vor von Minardi, Sanguinetti, Overbeck, Cornelius, H. Vernet und A. Constantin.« Raphael dürfte dieses Bild noch als sehr junger Künstler verfertigt haben; es sprechen sich aber darin seelenvolle Empfindung, tiefe Motivirung, meisterhaftes Colorit, plastische

Bestimmtheit aus; nur sind sie noch nicht zu der spätern Grösse und Vollendung von Raphael's Arbeiten entwikkelt. Ueber *Raphael* siehe Bd. I. p. 224 und 249. Dem dort Gesagten fügen wir hier noch eine den Künstler charakterisirende Stelle aus *Speth's* »Kunst in Italien« bei: »Wie der Vatikan das Höchste in den Werken der Sculptur, so verschliesst er auch das Trefflichste in den Gebilden der Malerei. Hier zeigt sich Raphael in seiner ganzen unerreichten Grösse. Raphael lebte aber auch in der glücklichsten Periode seines Wirkungskreises. Wo hat sich noch ein Julius II., ein Leo X. hervorgethan, der die Kunst seiner Zeit im Grossen so kräftig aus sich selbst zu wecken und zu fördern bemüht war!*) Julius erkannte das umfassende Genie Raphaels und wusste es zu würdigen. Schon war das Werk begonnen, die Säle des Vatikans mit Fresken zu schmücken, Vieles davon war schon zu Ende gebracht von Pietro da Francesco, Lucca da Cortona und Bramantino de Milano. Pietro della Gatta hatte schon Hand an die ihm aufgetragenen Arbeiten gelegt, als Raphael mit in Concurrenz trat und in der Camera di Segnatura sein grosses Gemälde, bekannt unter dem Namen Disputa (der Streit über das Sakrament der Eucharistie — des Abendmahls —) in Fresko ausführte. Die Vollendung entsprach der Erwartung des Papstes so sehr, dass auf seinen Befehl alle übrigen Wandgemälde wieder herabgeworfen und durch Raphaels Hand ersetzt werden mussten; selbst den trefflichen Sodoma traf dieses Schicksal, nur Perugino der Lehrer (Raphaels) durfte Platz behaupten unter den Werken des Schülers und zwar aus Achtung für ihn. Ein schöner Zug in Raphaels Charakter. Gleiche Gesinnung theilte Leo, Julius Nachfolger, mit diesem. Unter ihm genoss Raphael dieselbe Auszeichnung. — Die verschiedenartigsten Aufgaben, wüthen-

*) Nach unserer Ansicht haben wir in München eine analoge Erscheinung.

der Kampf (in der Schlacht von Constantin), Scenen des Schreckens (in Attila und der Bolsener Messe), besonders aber jene personificirten Darstellungen der abstrakten Begriffe, in der Disputa und der Schule von Athen*), der übrigen Darstellungen des Parnasses und der vielen einzelnen Figuren von Tugenden und Wissenschaften nicht zu gedenken, — diese verschiedenartigen Aufgaben und diese Werke hauptsächlich mussten sein Denken nach allen Seiten hin wecken.«

Madonna mit dem Kinde, ihr zur Seite *Elisabeth* und *Johannes der Täufer* »von *Jean Bellini*«, geb. um 1426 in Venedig, † nach 1516, einer der ausgezeichnetsten vorraphaelischen Maler. Die Vorzüge dieser Madonna bestehen nicht sowohl in der Schönheit, als im Ernst und der Hohheit des Ausdrucks. Die Farben voll Gewalt, tief und schwer.

Bellini, der zur Verbreitung der Oelmalerei sehr mitwirkte, malte besonders gern Kinder, namentlich Christus und Johannes als Kinder mit der h. Familie. Aus seiner Schule gingen die berühmten venetianischen Künstler Titian, Giorgione, Bonifacio, del Piombo u. s. f. hervor. In seinen Bildern findet sich immer etwas Individuelles und Originelles, oft eine grosse ideale Tiefe und Würde.

Saal II. Grösstentheils Gemälde von lebenden Künstlern.**)

Hauptwand, links vom Eingang.

Die klugen und die thörichten Jungfrauen, die Figuren mehr als halblebensgross, von Dir. *Schadow* in Düsseldorf (s. daselbst).

---

*) In einer Halle auf Stufen erhöht sehen wir hier Plato, Aristoteles, Sokrates, Pythagoras, Epiktet, Diogenes, Archimedes (Bramante, Baumeister der Peterskirche in Rom und Gönner von Raphael, der hauptsächlich an seiner Berufung nach Rom schuld war, als Archimedes) u. s. w.

**) In diesem *geräumigsten* Saale hingen früher die altdeutschen Bilder.

In Matthäus C. 25 finden wir das Gleichniss von den 10 Jungfrauen, welches dieser Composizion zum Grunde liegt und die Idee ausdrückt, dass man wachen und seinen Geist nicht vernachlässigen solle, da man »weder den Tag noch die Stunde wisse, in welcher der Sohn des Menschen komme.« Die Wachenden und Emsigen werden mit klugen Jungfrauen verglichen, welche »Oel genommen in ihren Geschirren sammt ihren Lampen« und welche, »als der Bräutigam (Christus) kam«, gerüstet seiner warteten; von den Thörichten aber heisst es, »sie haben geschlafen, nicht für ihre Lampen gesorgt und seien daher ganz unvorbereitet zum Vorschein gekommen.« Die Klugen werden nun belohnt und gehen »mit dem Bräutigam zur Hochzeit (d. h. in das Himmelreich) hinein«, dann wird die Thüre zugeschlossen, die Thörichten, welche ihren Fehler gut machen wollen und hingehen, Oel zu kaufen, und sich hierauf an der Pforte melden, finden keinen Eintritt mehr. Man sieht diesen Gegenstand nicht selten von der Kunst behandelt; im Mittelalter sind die 10 Jungfrauen als Einzelfiguren von der Sculptur öfter unter den Meissel genommen worden. Wir trafen sie, freilich sehr unerquicklich, in den Münstern von Freiburg und Strassburg.

Schadow stellt dieses Gleichniss nun bildlich also dar: *Oben* im Gemälde öffnen sich die Pforten des Himmels und heraus treten: Christus, Petrus, Maria, Johannes, Apostel und Heilige. Im zarten, ätherischen Charakter sind Engelchöre am erleuchteten Firmament mehr angedeutet, als hervorgezogen. *Unten* zwei Hauptgruppen: rechts die Klugen, gegen welche Christus sich wendet und die sich der Erscheinung innig freuen, links die Thörichten, theils schlafend, theils bestürzt und verwirrt. Der obere Theil des Bildes ist aber von dem untern keineswegs abgeschieden, sondern mit demselben verbunden, und die wohlberechnete Anordnung gestattet sogleich einen Gesammtüberblick.

Die Darstellung von *Parabeln*, deren Schönheit hauptsächlich in ihrem tiefen symbolischen Sinn liegt, gehört zu den sehr schwierigen Aufgaben. Gewöhnlich werden Künstler oder Kritiker vor solchen Bildern erklären, sie würden dieses oder jenes anders aufgefasst haben, ohne dass sich ihre Meinung immer als die richtigere herausstellte. Gerade so dürfte es auch Schadows Composizion ergehen. Die subtile Frage daher, ob der Charakter der Parabel, das Ideale derselben, erschöpfend behandelt sei, hier bei Seite lassend, machen wir auf die Lebendigkeit der Darstellung, die feine Durchführung der Charaktere, die grosse Wahrheit, Klarheit und Kraft des Colorits aufmerksam. Trefflich der Contrast zwischen der heitern Gemüthsruhe der Klugen und dem Zustand der Thörichten, von denen eine in fieberhafter Eile ihren noch schwach glimmenden Docht anblasen möchte, eine zweite vergeblich Feuer in der Lampe ihrer Nachbarin sucht, eine dritte sich halb verzweifelnd vor Christus hinstürzen will, die übrigen aber als verstockte Naturen sorglos fortschlafen. Uebrigens sind diese Thörichten nicht etwa als einfältige Wesen, vielmehr als leichtsinnig-interessante, hübsche Jungfrauen geschildert, für welche man gerne Parthie ergreifen würde. Jene z. B., die schlafend neben der Schlafenden ruht, zeichnet sich durch schöne Physiognomie und zierlichen Körper aus. Die Figuren auf dieser linken Seite überhaupt prächtig gruppirt. Unter den Klugen frappirte uns jene im rothen Gewand, welche knieend Christus ihre brennende Lampe entgegenhält, und die neben ihr Knieende als sehr schön empfunden am meisten. Unter den Himmlischen zog uns der gediegene Kopf von Petrus individuell besonders an. — Luftperspektive, Helldunkel, harmonische Verbindung der Töne, Zartheit und Naturtreue der Carnazion — wie rein Arme, Hände u. s. f. — kurz die Vorzüge des *Colorits* scheinen uns in hohem Maasse hier vereinigt, die Draperie

endlich breit, geschmackvoll. Ueber Schadow siehe p. 21 und Düsseldorf.

Der *Sturm*, grosses Gemälde von *Achenbach* in Düsseldorf (s. das.). Die ganze Natur in Aufregung, die Wellen, welche sich an den Klippen schäumend brechen, die Luft, Alles mit grosser Wahrheit, tüchtig und keck gemalt. Das Ganze macht starken Effekt. Aber das Schiff, welches gegen die Klippen hingetrieben wird, sammt den Figuren perspektivisch wohl zu klein. Wir sind der Meinung, dass Achenbach, zur Zeit gewiss einer der gewandtesten Marinemaler, seit Vollendung dieses Bildes noch merkbare Fortschritte gemacht hat.

Hiob und seine Freunde, die Figuren lebensgross, sitzend, von *Julius Hübner*. Der Künstler wählte den Moment, da *Hiob*, vom Schicksal verfolgt, trostlos darnieder liegt und Eliphas, Bildad und Zophar (Hiob II.) ihn aufrichten wollen, über sein Elend aber so ergriffen werden, »dass sie sieben Tage und sieben Nächte lang bei ihm sassen auf der Erde und keiner ein Wort zu ihm sprach, da sie sahen, dass sein Schmerz so gross war.« Die Anordnung, die Zeichnung, das Colorit, überhaupt das Stylistische und Technische gewiss sehr gelungen; aber das Motiv, dieses starre Hinbrüten, diese Rath- und Muthlosigkeit können die Phantasie des Betrachtenden nicht anregen.

Julius Hübner, Professor an der Kunstakademie zu Dresden, 1806 zu Oels in Schlesien geboren, war früher eines der Hauptglieder der Düsseldorferschule, und wir werden unten (s. Düsseldorf) noch von ihm sprechen. Er hat auch in Rom seinen Gesichtskreis erweitert und gehört gewiss zu den vorzüglichern deutschen Malern, auf dessen Talent man aus dieser nicht günstigen Composizion nur ungenügende Schlüsse ziehen kann.

Zwei Landschaften von *C. F. Lessing* in Düsseldorf (s. das.). Der Künstler ist der Landschaft ebenso sehr wie des historischen Fachs kundig, Leben und Kraft,

meisterhafter Vortrag, schöner Baumschlag u. s. f. in beiden Bildern. Doch ziehen wir seine Landschaft bei John (s. unten), seinen »Klosterhof« auf dem Museum in Cöln (s. das.) diesen Darstellungen vor.

An der Wand gegenüber.

Ezelino im Gefängniss, stark lebensgrosse Figuren von demselben *Lessing*. Wir bringen dem Leser in Erinnerung, dass in den Parteifehden der Guelfen und Ghibellinen in Italien Ezelin ein Hauptführer der letztern war und als solcher die sog. »Ketzer und Freidenker« schützte. Friedrich II. fand in seinen Kämpfen gegen den Papst an Ezelin einen starken Arm; bald war ein Drittheil Italiens vom römischen Verband los und Ezelin herrschte als kaiserlicher Vikar über Bassano, Padua, Vicenza, Verona, Trident und Brescia. Nach Friedrichs II. Tod ging der Streit zwischen Papst und Konrad IV. fort. Als der letztere starb (1254), begann Ezelins Stern zu sinken. Rom hatte in ihm stets seinen gefährlichsten Gegner im obern Italien erkannt und predigte gegen ihn das Kreuz. Er verlor 1256 Padua, erbitterte nachher durch eigene Schuld die Ghibellinenhäupter in der Lombardei gegen sich, schwächte seine Stellung dadurch bedeutend und ward endlich in der Nähe von Mailand im Gefecht verwundet und gefangen. Seine Wunden machte er tödtlich. Er starb 1259.

Lessing stellt uns Ezelin im Gefängniss dar, sitzend, den Kopf verbunden, den linken Arm in die Seite gestützt, den rechten auf die Mauerbank legend. Das Costüm (carmoisinrothe Beinkleider, grüner Mantel) einfach. Neben ihm zwei Mönche, die ihn bekehren sollen, aber schlechte Geschäfte machen. Der ältere sieht des Erzketzers Unverbesserlichkeit, wirft ihm noch einen rachsüchtigen Blick zu, lenkt seine Schritte nach der Thüre und bedeutet unwillig auch seinem eifrig fortpredigenden Collegen, ihm zu folgen. Ezelin schaut die Pfaffen nicht einmal an, sondern visirt nur von der Seite,

ob sie sich schieben und ihn in Ruhe lassen. — Ein vorzügliches *historisches Charakterbild.* Ezelin ist sehr richtig, nicht etwa als unglücklicher Fürst, sondern als unbeugsamer Parteihäuptling geschildert, — ein Mann von scharfem Auge, etwas gebogener Nase, starkem Bart und Haupthaar, schönem Körperbau, — der es als seinen letzten politischen Sieg betrachtet, dass er den verhassten Individuen noch seine Verachtung zeigen kann, indem er sie keines Blickes, keines Wortes würdigt und nur durch die geballte Faust und seine Miene symbolisch zu ihnen spricht. Aber auch die Mönche sind meisterlich charakterisirt: der ältere, finster, unheimlich, mit Dominikaner-Leidenschaft jeden Gegner schonungslos zum Scheiterhaufen verdammend; der jüngere noch offener, lieber der versöhnlichen als der »ecclesia militans« zugethan. — Das Technische lässt nichts zu wünschen übrig. Das Colorit ist idealisirt und doch naturgetreu, wahr und lebendig; nichts Manirirtes. Mit seinem wunderbaren Farbensinn bringt der Künstler eine ausserordentliche Harmonie und Haltung und Totalwirkung in seine Bilder. Vor dieselben möchten wir jene Kunstrichter führen, welche vornehm eine gediegene Malerei als völlige Nebensache qualificiren.

Ein *Negerkopf* »von *Ant. von Dyck*,« geboren zu Antwerpen 1599, † 1641 in London, einer der grössten Meister im *Porträtfach.* Dieser Neger, obwohl nur Studie oder Skizze, zeigt klar, wie scharf v. Dyck zu individualisiren verstand, wie er den Menschen äusserlich und innerlich ganz erfasste.

Van Dyck, ein Schüler von Rubens, war übrigens nicht nur Porträt-, sondern auch Historienmaler. Doch scheint er uns als Componist weniger gross. Sein Ruhm gründete sich gewiss mehr auf die durchgeführte Modellirung seiner Bildnisse und sein ausgezeichnetes Colorit, in welchem er von keinem Zeitgenossen übertroffen ward. Die Porträts bilden auch die überwiegende Zahl

seiner Werke. Nachdem er Rubens Schule verlassen, reiste er nach Italien und studirte hauptsächlich die grossen Coloristen, Titian und Veronese. Seine wichtigsten Gemälde befinden sich in England, wo er von König Karl I. mit der grössten Auszeichnung behandelt wurde und unermessliche Summen Geldes verdiente, dessen er übrigens bei dem bedeutenden Aufwand, welchen er machte, sehr bedurfte. Das schöne Geschlecht liebte er vielleicht über die Maassen und verdankte ihm wohl auch zum Theil sein Abtreten von der Weltbühne im kräftigsten Mannesalter. Er war so produktiv, dass in England, wie auf dem Continent fast alle bedeutenden Gallerien von seinen Arbeiten besitzen. In der Pinakothek zu München und in der Leuchtenberg'schen Gallerie daselbst finden sich mehrere Bildnisse von ihm, welche so zu sagen Alles im Porträt-Fache je Geleistete übertreffen, bei denen Kunst und Natur in wunderbarer Kraft zusammenwirken und welche als klassische Vorbilder für jeden Kenner und besonders für jeden Porträtmaler von unschätzbarem Werthe sind.

Wand neben der Eingangsthüre.

Eine *Landschaft* »von *Jos. Ant. Koch*«, die Figuren — Noah's Opfer — von *Gottl. Schick* (geb. zu Stuttgart 1779 † 1812). Koch und Schick gehörten nebst Carstens, Wächter und Reinhart zu jenen Deutschen, welche schon um das Ende des vorigen Jahrhunderts der jetzigen, durch Cornelius und A. in's Leben geführten höhern Kunstrichtung den Weg bahnten. Sie setzten sich zur Aufgabe, im historischen, wie landschaftlichen Fach das Reale zu vergeistigen, das Ideale im Bild vorherrschen zu lassen, das Formelle nur als Mittel, nie als Zweck anzusehen. Daher auch in der vorliegenden Landschaft eine ungewohnte Behandlung: Originalität, Poesie, überraschender Wechsel in den Motivirungen, historische und symbolische Beziehungen, kühne Linien — dies

Alles hebt die Composizion ausserordentlich. Dem tiefer Schauenden wird so zu sagen eine unbekannte Welt geöffnet. Dagegen ist auf das Colorit so wenig verwendet, dass das Publikum solche ohnehin meist schwierigen Concepzionen in der Regel theils nicht verstehen, theils sonst nicht anziehend finden wird.

Joseph Anton Koch, geboren 1768 zu Obergiebeln im Lechthale (Tyrol) † in Rom 1839, hatte seine ersten Studienjahre in Augsburg und Stuttgart zugebracht, kam dann nach Frankreich und endlich (durch die Schweiz) nach Italien, das ihm sein zweites Vaterland wurde, welches er nur während der italienisch-französichen Kriege für einige Jahre verliess. Koch war ein ganzer Mann, gerade, consequent, von klarem Willen: wie der Mensch, so der Künstler, — ein Original, gegen die alte Malerzunft, wie gegen neue hie und da sich offenbarende Verbildung eine scharfe Polemik führend. Die Kunstkritiker aber verhöhnte und verwünschte er, wie dieselben überhaupt zu seiner Zeit bei den Künstlern noch schlecht angesehen waren*). Im Uebrigen war Koch ein sehr gemüthlicher Mann, ein wahrhaft väterlicher

---

*) Ein prappantes Belege hiezu bilden »drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland«, erlassen und unterzeichnet von F. Catel, Jos. Koch, F. und J. Riepenhausen, von Rohden und noch einigen andern sehr geschätzten Künstlern, Dessau 1833. Das erste Schreiben enthält Betrachtungen über die »Kunstschreiberei«, welche darauf hinausgehen, die Kritiker sollten ihre Federn niederlegen, sie verstehen doch nichts von der Kunst, alles mehr pikant als wahr demonstrirt. Das zweite Schreiben (von C. Reinhard) ist an Dr. Schorn, damals in München (voriges Jahr in Weimar gestorben), Redaktor des Kunstblattes, gerichtet und führt zum Motto: »das wird deinem Nabel gesund sein und deine Gebeine stärken — Salomo —«; Dr. Sch. wird hier bitter angefeindet und ihm wegen seiner Recensionen keineswegs die Achtung des Briefstellers bezeugt. Das dritte, — »Sendschreiben an einen Kunstkritiker in Dresden von F. R. Meyer in Rom«, befolgt dieselbe Tendenz und nicht viel schonender. *Jetzt* herrschen doch auch unter den angesehensten

Freund der jungen deutschen Künstler in Rom und von diesen auch mit Pietät behandelt. Eine lebendige, zum Grotesken sich hinneigende Phantasie leuchtet aus seinen landschaftlichen, wie historischen Composizionen hervor, — denn er verstand beide Fächer — und von dem früher herrschenden weichsüssen Styl, der seinem ganzen Wesen widerstehen musste, findet sich in seinen Bildern nach der Natur und in seinen Concepzionen keine Spur. Wir zählen einige derselben auf: Ansicht der Küste von Grossgriechenland; die Befreiung Tyrols durch Hofer; der Fall des Schmadribaches im K. Bern und andere Schweizermotive, z. B. das Haslithal; eine Landschaft mit der Flucht des Laban; dann seine Zeichnungen zu Dante's Hölle, zu dem A. Testament, aus der Mythologie u. s. w. — Dante sprach ihn besonders an, er wusste »die göttliche Comödie« wörtlich auswendig. In der Villa Massimi malte er mehrere Darstellungen aus derselben in Fresko. Aus Ossian componirte er 27 Blätter und radirte sie gemeinschaftlich mit Thorwaldsen. Für die *Landschaft* fühlte er als warmer Freund

---

Meistern geläutertere Ideen über Kunstkritik; sie fühlen, dass eine öffentliche Wirksamkeit, wie die eines Künstlers, der öffentlichen Besprechung sich nicht entziehen kann, und dass das Publikum durch die Recensionen unvermerkt zu den Bildern hingezogen wird, die es vielleicht nicht betrachtete, wenn es nichts darüber gelesen hätte. Die Künstler sind gegen den Tadel allmälig weniger empfindlich geworden. Dagegen können sie mit Recht verlangen, dass der Ton des Kritikers anständig, ruhig, dass der Referirende in seinem Urtheil gerecht, wahr, von persönlichen Absichten frei sei. Kunsturtheile, welche diese Merkmale nicht an sich tragen, werden auch gewiss von dem Publikum zurückgestossen, das immer seinen gesunden Sinn behauptet. — Oder hat die unlängst als Broschüre erschienene anonyme Recension der Berlinerkunstausstellung von 1842, in welcher freilich den Einen Lob gespendet, den Andern aber und zwar angesehenen Künstlern auf die schonungsloseste Art mitgespielt wird, Beifall gefunden? Erhielt sie nicht im Kunstblatt bereits ihre Zurechtweisung?

der freien Natur doch die meiste Neigung, und Raczinsky bemerkt wohl mit Recht: »Ernstes und Heiteres, Schreckliches und Liebliches, Hohes und Niederes in der Landschaft gelingt ihm auf gleiche Weise, aber vor allen jene reine Stille der Natur in der Mittagsstunde, die die Alten unter dem Namen der Pansruhe kannten und die mit wunderbarer Gewalt die Sinne umfängt.« Koch war jedenfalls eine in der Kunst hervorragende, wir möchten sagen, plastische Figur.

In zwei andern *Landschaften* von demselben *Koch* durchaus der gleiche streng historisch-symbolische Styl: 1) untergehende Sonne, aufsteigender Mond, Vordergrund felsig, Hintergrund Berge, Meer, im Mittelgrund Opfernde, — Bileam auf der Eselin; 2) im Vordergrund Hylas, der schöne Liebling des Herkules, von den Najaden geraubt, — die Figuren von *Draeger* aus Trier, † in Rom 1832 — die Baumgruppe im Mittelgrund ausserordentlich hübsch. *)

Ein weibliches Porträt, lebensgross, Brustbild von *J. M. Mirevelt*, geb. zu Delft 1567 † 1641. Das Incarnat rein, frisch, der Lokalton hell gehalten; die Tinten harmonisch in einander verschmolzen; die Hauptformen — Augen, Nase, Mund etc. — scharf modellirt. Das Bild tritt lebendig aus dem Rahmen heraus. Ueber Mirevelt s. Bd. I. p. 568.

Winkelmanns Porträt, kleines Format, aber gelungene Arbeit von *Angelika Kaufmann* (I. p. 229).

Von Rubens das Köpfchen eines seiner Kinder, sehr tüchtig. (Ueber Rubens s. I. p 604 und Cöln).

Landschaft, Schloss an einem Teiche liegend, rings-

---

*) Die Landschaften von Koch hingen früher in *Einem* Saale und wir lassen sie hier gerne neben einander stehen, mit der Bemerkung jedoch, dass, wie wir berichtet sind, Hylas jetzt über der Thüre desjenigen Zimmers placirt ist, in welchem die Bilder der Frankfurtermaler sich befinden.

um Bäume, von *E. W. Pose* in Düsseldorf (s. daselbst), romantische Darstellung, sehr poetische Auffassung mit realistischer Wahrheit vereinigt, — klare, warme Färbung, frischer Pinsel, auch die Staffage — Fischer — gut. Der Künstler geniesst seit Jahren eines entschiedenen Rufs als Landschaftmaler.

Vierte Wand.

Mariä Himmelfahrt, lebensgrosse Figuren von *B. E. Murillo*, geb. zu Sevilla 1618 † 1682. Maria, von Engeln getragen, scheint sich von dem blauen Mantel, der sie umgibt, lostrennen zu wollen, so edel und schwebend ist ihre Gestalt componirt, das Ganze kühn und brillant gemalt.

Siehe über Murillo I. p. 571. Beizufügen ist noch, dass Murillo der Gründer der Schule von Sevilla war, welche freilich nach seinem Tode nicht mehr fortblühte. Als seine Vorbilder hatte er sich seinen Landsmann Velasquez, dann Titian und Rubens gewählt, deren Werke ihm die königl. Sammlung in Madrid aufschloss. Er gelangte nach harten Prüfungstagen der Jugend zu sehr hohem Ansehen, und seine Gemälde zahlte man ihm fürstlich. Dieselben behandeln meistens *kirchliche* Motive: der h. Leander und der h. Isidor; der h. Anton v. Padua, die h. Isabella, Kranke heilend; Darstellungen, welche sich auf die Werke der Barmherzigkeit in der h. Schrift beziehen; die Speisung mit Brod und Fischen; Mariä Empfängniss; der h. Petrus; die Vermählung der h. Katharina; Maria mit dem Kinde u. s. w. Eine ganz originelle, oft überraschende Entwickelung der Motive, eine durchaus fertige Technik, ein prägnantes Colorit zeichnen seine meisten religiösen Scenen aus. Das vorliegende Bild, »die Himmelfahrt«, scheint uns mit seinen zahlreichen Gemälden, die wir in Paris sahen, nicht ganz übereinzustimmen. — In sei-

nen *Genre-Darstellungen* waltet Humor und eine ausserordentliche Naturwahrheit.

Der barmherzige Samariter, von *Prof. J. Schnorr* in München (Bd. I. p. 555). Obgleich manche Einzelheiten von dem feinen Gefühl des Meisters zeugen, scheint uns diese Composizion andern vortrefflichen Werken von ihm nicht an die Seite gesetzt werden zu können. Vorwurf und Format sind freilich von jenen meist *romantischen* Gegenständen sehr verschieden, und Schnorr scheint uns zur Bearbeitung der letztern vorzüglich berufen zu sein.

Um Schnorr in seiner ganzen Grösse zu kennen, muss man seine monumentalen Werke in der Residenz zu München, theils in Fresko, theils enkaustisch ausgeführt sehen, und man wird uns beistimmen, wenn wir ihn für einen der grössten *epischen* Künstler erklären. Wie geistreich und voll logischer Entwickelung, wie zierlich in Anordnung und Formen sind seine Darstellungen daselbst aus den Nibelungen, aus dem Leben Carls des Grossen, aus Friedrich Barbarossa*), aus Rudolph von Habsburg (s. Füssli's Kunstschätze p. 138 u. f.). Etwas höchst Nobles, zugleich Plastisches und immer Mittelalterliches scheint uns in Schnorr's romantischen Heldenbildern zu liegen, ein geheimnissvolles Etwas, wie wir es selten bei gleichartigen Vorwürfen finden.

Daniel in der Löwengrube in lebensgrosser Figur, von *Alf. Rethel* (p. 140). Im Vertrauen auf eine höhere Leitung steht Daniel — eine würdige Gestalt — ruhig mitten unter den Bestien. Die letztern, bei aller Mässigung doch von sehr wildem Aussehen; der Löwe links im Vordergrund meisterhaft. Das Colorit von guter Wirkung; das Ganze mit löblichem Fleisse zusammengearbeitet.

---

*) Den Einzug Friedrichs in Mailand hat eben jetzt *Thäter* (von dem auch die Hunnenschlacht nach Kaulbach) im Stich vollendet; das Blatt liess der Kunstverein stechen.

Männliches lebensgrosses Brustbild »von *Theodor Rambouts*,« geb. um 1600 zu Antwerpen, † 1640; ungemein kräftige Färbung.

Saal III. Grossentheils *altdeutsche* Bilder.

Vorher noch ist die *Alabaster-Büste* des Stifters der Anstalt, *J. Fr. Städel*, in diesem Saale zu betrachten, eine Arbeit von *Prof. Zwerger.* Der Adel der Gesinnung spricht sich in allen Formen und Zügen der Physiognomie aus; das Porträt muss wohl sehr kenntlich sein. Wer zollte diesem Manne nicht seine unbedingte Achtung! Fast kommt uns die Büste in Vergleich zu seinen Verdiensten zu bescheiden vor. Ein kolossales Monument in dem Garten des Instituts schiene uns für den Gründer des neuen Kunstlebens in Frankfurt angemessen.

Wand neben der Thüre.

Maria mit dem Kinde »von *Luc. Kranach*« (I. p. 240). Das Kind steht auf der Mutter Schooss und berührt mit seinen Händchen ihre Wange, ihren Hals; oben zwei Engelchen. Der Ausdruck des Kindes heiter, anziehend, der kleine Körper plastisch. Die Gesichter in der runden, von Kranach oft angewandten Form; die Carnazion durchweg körnig, gediegen, prägnant. Die Haare der Maria — eine nicht selten vorkommende Eigenthümlichkeit Kranach's — mit unerschöpflicher Genauigkeit hingelegt, so zu sagen gezählt.

Die *Grablegung*, Altarblatt mit Flügelbildern »von *Joh. Schooreel*«, geb. bei Alkmaer 1495, † zu Utrecht 1562. Im Mittel Christi Leichnam, von den klagenden Frauen und Freunden umgeben; im linken Flügel die h. Veronika mit dem Schweisstuch *); rechts der h. Ludwig. In der Hauptdarstellung tritt uns ein breiter, grosser Styl, ein massenhafter Bau entgegen, welcher, trotz der steifen Formen im Einzelnen, eine unläugbare Wirkung macht.

*) Die betreffende Legende s. Bd. I. p. 66.

Im Speciellen sprach uns die Figur von Ludwig sehr an: Ausdruck und Arbeit gleich gehaltvoll. Die landschaftlichen Hintergründe in allen drei Abtheilungen originell, poetisch, aber von der heutigen auf Luft- und Linearperspektive etc. gegründeten Malerei ganz entfernt.

Schooreel hatte auf bedeutenden Reisen sich grosse Kunst- und Weltkenntniss erworben. In Nürnberg besuchte er Dürer, dann Italien, von dort soll er in's gelobte Land gewandert sein und viele Zeichnungen daselbst aufgenommen haben; zurück nach Rom kam er 1520, studirte dann die Antiken, Raphael und Michelangelo, und kehrte endlich in sein Vaterland heim, den Sinn für antike und italienische Kunst in seinen Umgebungen weckend. Er ist jedenfalls einer der vorzüglichsten und interessantesten altniederländischen Maler. Ein Hauptwerk, der Maria Tod, in der Pinakothek, bisher ihm zugeschrieben, erklärt Kugler für die Arbeit eines Cölners.

Ein *männliches Porträt*, angeblich »von *H. Holbein* d. j.« (Bd. I. p. 315 und f.). Wir hätten es nicht für Holbein erkannt. Uebrigens malte derselbe sehr verschieden und jedenfalls ist hier mit Wenigem Vieles geleistet, wie das bekanntlich Holbein trefflich verstand.

Wand rechts.

Das *Bildniss von Dürer's Vater*, »*unter seiner* (*Dürers*) *Direkzion*« und wohl nicht ohne seine Beihülfe gemalt. In den männlichen Porträts pflegt Dürer, wie Holbein d. j., eine ausserordentlich charakteristische Tiefe und eine plastische Schärfe zu entwickeln, und er stellt uns in der Regel in denselben einen *ganzen* Mann dar, aus dessen Augen die Seele wiederstrahlt. Dies ist auch hier der Fall. Dieser schöne Kopf von Dürer's Vater erinnerte uns *einigermaassen* an Thorwaldsens Physiognomie. Das schwarze Gewand, der braungelbe Uebermantel von ungekünsteltem Faltenwurf.

Zwei Bilder von je sechs Abtheilungen, *die Marter der 12 Apostel*, »von dem *Meister des Cölnerdombildes*« (s. Cöln), *Meister Stephan*, — eine abscheuliche Kette von Henkereien, von denen uns, rund herausgesagt, eine stärker anekelt, als die andere. Wir heben auch die Bilder, in denen zwar namentlich die Stoffe hübsch *gemalt* sind, nur in kunsthistorischer Hinsicht heraus, da sie von einem berühmten Maler der alten Cölnerschule herrühren sollen. Uebrigens schreibt Kugler dieselben — gewiss mit Grund — einem Schüler von Stephan zu.

Männliches Porträt, lebensgross. Der Abgebildete hält die Brille in der Hand; vor ihm ein Buch. Bestimmter Charakter, solide Zeichnung, tüchtiges Incarnat. Die Autorschaft hat man schon *Quintin Messis* zugeschoben. Allein von seinem Styl keine Spur. Daher auch der Katalog selbst darüber seine Zweifel äussert.

An der Wand gegenüber der Thüre.

Männliches Porträt mit weissgrauer Pelzmütze, schwarzem Rock (in der Rechten den Rosenkranz, die Linke auf der Brust), von unbekanntem Meister »*aus der oberdeutschen Schule*«; der Styl erinnert an Holbein d. j.; wahres Colorit, eindringender, lebendiger Pinsel, weder geleckt, noch roh; grüner Hintergrund. Letztere kommen bei Holbein d. j. oft vor.

Männliches Porträt, kleines Format, Kniestück, »*aus Holbeins Zeit*«; der Abgebildete, in schwarzem Barret und schwarzer Kleidung, sitzt im Lehnsessel und hält die Hände vor sich hin; charackteristischer Ausdruck.

Kurfürst Joh. Friedrich von Sachsen und seine Gemahlin, kleines Format, »*von Luc. Kranach*« (s. p. 164). Beide Physiognomieen nicht ansprechend — *er* sehr dick, *sie* sehr dürr — aber künstlerisch gut. Irren wir nicht, so sind einige kleine Restaurazionen an den Köpfen vorgegangen.

Die Geburt Johannes des Täufers, *Christi Taufe durch Johannes* und *Enthauptung des Täufers* »*aus der v. Eickschen Schule*«, drei kleine vortreffliche Bilder, nur die Figuren unbeholfen. Als Composizion geben wir der *Geburt* den Vorzug vor den andern: vorn sitzt Zacharias, stumm, den Namen des Neugebornen schreibend; eine jungfräuliche Gestalt, vor dem Vater stehend, hält den Kleinen auf den Armen. Tiefer im Bilde die Wöchnerin im Bette; in ihren Gesichtszügen die ausgestandenen Schmerzen, wie das Glück, das sie nun empfindet, ausgesprochen; eine besorgte Wärterin neben ihr. Durch das ferne, sehr helle Vorzimmer, dessen offene Thüre die Aussicht in das Freie gewährt, kommen zwei Frauen (ganz kleine, aber vollendete Figuren), ohne Zweifel glückwünschende Nachbarinnen. Ausserordentlicher Fleiss in der Ausmalung und schöne Wahl der Farben zeichnet alle drei Bildchen, die Geburt aber besonders, aus. Gewänder, Geräthe, die Stoffe, alles zierlich, superb das Landschäftchen in der Taufe, ästhetisch die architektonischen Einfassungen Grau in Grau. Schade, dass die letztere Methode, ein Bild abzuschliessen, von neuern Künstlern an passendem Orte nicht häufiger angewendet wird. Ueber von Eyck s. Bd. I. pag. 565 *).

Die vierte Wand.

Ein kolossales, *neues*, sehr figurenreiches Bild nimmt dieselbe völlig ein: »*der Triumph der Religion in den Künsten*« — »von *Friedr. Overbeck*« in Rom, geb. zu Lübeck 1789. Der Künstler hat selbst eine detaillirte Erklärung

---

*) In dem frühern altdeutschen (dem grossen) Saale hingen noch mehrere Bilder, die bei der Veränderung nicht mehr Platz fanden und jetzt auf der Seite stehen. Eines der bessern schien uns Maria, welche der Anna das Christuskind darreicht, »von *Hans v. Culmbach*«. Die meisten übrigen entbehrt man unschwer.

dieser Composizion im Druck herausgegeben (Frankf. bei S. Schmerber), von welcher wir einen gedrängten Auszug geben.

Oben Maria mit dem Kinde, »gleichsam als Chorführerin«, schreibt ihren Lobgesang nieder und stellt somit bildlich die Poesie, »das Centrum aller Künste«, dar; links von ihr König David mit der Harfe, welcher die *Musik*, neben ihm Salomo »mit dem Modell vom ehernen Meer«, welcher die *Sculptur*, rechts von Maria der Ev. *Lucas*, welcher die *Malerei*, und der Ev. Johannes »mit dem Grundriss des himmlischen Jerusalem«, welcher die *Architektur* repräsentirt. Ueberdies zur Linken noch andere Figuren des *Alten*, zur Rechten solche des *Neuen* Testaments, Andeutung auf die vielen künstlerischen Motive, welche sich aus der Bibel schöpfen lassen.

Auf der *alttestamentlichen* Seite sitzen hinter den bezeichneten kirchlichen Autoritäten Moses, Aaron und Noah, mit Attributen der Künste. Hinter ihnen Josua, »der Israel in's gelobte Land eingeführt hat, wie der Erlöser die Seinigen in's Reich seines Vaters einführt«; neben ihm Melchisedeck, »der das ewige Hohepriesterthum Christi vorgebildet«; hinter diesen Joseph mit der Garbe, »der auf die Speisung der Gläubigen durch das lebendige Brod vom Himmel deutet.« Tiefer im Bild Abraham mit dem Opfermesser, neben ihm Sarah mit Isaak, und zuletzt Adam und Eva, »als Ebenbild Gottes.«

Auf der *neutestamentlichen* Seite erscheinen hinter Lucas und Johannes, sitzend: Petrus, Paulus und Stephanus, »welche die drei Grade des Priesterthums, den Episkopat, Presbyterat und Diakonat bezeichnen«. Dann die Kirchenväter Augustinus, Hieronymus und Thomas von Aquin; ferner die Märtyrer Sebastianus und Papst Fabianus; die Jungfrauen Cäcilia und Agnes; und zuletzt beschliesst die Gruppe die Kaiserin Helena mit dem Kreuz Christi.

Im untern Theil des Bildes in der Mitte ein Brunnen mit emporsprudelndem Wasserstrahl, »Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst, im Gegensatz zu der Vorstellung der Alten, die sich auf dem Parnass eine abwärts strömende Quelle dachten.« Der Brunnen hat einen zwiefachen Wasserspiegel, in welchem sich im obern Becken der Himmel, im untern aber die irdischen Gegenstände abspiegeln, »wodurch das doppelte Element der Kunst angedeutet wird, die einerseits ihrer geistigen Wesenheit nach, so wie jeder gute Gedanke, vom Himmel stammt; andererseits aber zur Versinnlichung ihrer Ideen des äussern Gewandes sichtbarer Formen bedarf, die sie der uns umgebenden Natur entnimmt.«

»Diese doppelte Sphäre der Kunst findet sich nun auch durch die den Brunnen zunächst umgebenden Meister vertreten. Auf der einen Seite nämlich betrachten die Venezianer Giovan Bellinio und Tizian den Spiegel des untern Beckens, der das Bild zweier Knaben zeigt, von welchen der eine, halbentkleidet und mit einem Blumenkranz in der Hand, die in dieser Schule hervorstechende Freude an schöner Carnazion und Pracht der Farben überhaupt bezeichnet, der andere auf die naiven Lebensbilder derselben anspielt. Noch zwei andere Venezianer, Carpaccio und Pordenone, schliessen sich dieser Gruppe an, im Gespräch mit Correggio begriffen, der durch sein ihm eigenthümliches Wohlgefallen an den reizenden Wirkungen des Lichtes ihrer Richtung nicht ferne steht.«

»Auf der andern Seite dagegen ermuntert Leonardo dá Vinci seine Schüler, zur höheren Region sich zu erheben, und den Idealen, die nicht in dieser niedern Wirklichkeit zu finden sind, nachzustreben.«

Auf der linken Seite des Bildes, auf der Terrasse des Brunnens sehen wir die Toscaner und Andere einen Halbkreis um Dante bildend, und seinem Gesange

horchend. Ihm zunächst seine Zeitgenossen, Giotto, Orgagna, und zwischen beiden Simon Memmi; dann Raphael »in der Mitte aller Derer, die auf ihn besondern Einfluss ausgeübt,« nämlich auf der einen Seite Pietro Perugino, Ghirlandajo und Massaccio, — auf der andern Fra Bartholomeo und Francesco Francia; er selber im weissen Mantel, »der die Universalität seines Geistes symbolisirt, in welchem sich ebenso Alles, was man an Andern vereinzelt bewundert, vereinigt findet, wie der Lichtstrahl alle Farben in sich befasst.« Endlich Michel Angelo, neben ihm Lucas Signorelli.

Rechts vom Brunnen, zunächst bei den Venezianern Italiener, Deutsche und Niederländer vereinigt, »und zwar solche hier, die sich durch gleiche Uebung der Kupferstecherkunst neben der Malerei näher mit einander verwandt fühlen.« Lucas von Leiden reicht dem Mantegna die Hand; zwischen ihnen Albrecht Dürer, bei ihnen Martin Schön und Marc Anton. In einer fernern Gruppe Fiesole und die beiden Brüder van Eyck; zur Seite des erstern sein Schüler Benozzo Gozzoli, neben den letztern Hemling. Unter ihnen ein gleichstrebender College, etwa der Meister des Cölner-Dombildes. Ein Pilger, der sich ihnen nähert, stellt Schooreel dar, Andeutung auf seine Wallfahrt ins gelobte Land (p. 165). Neben ihm noch ein anderer fremder Künstler, »etwa ein Meister aus dem fernen Spanien.« Fernerhin zwei weibliche Gestalten, die Nonne eine Schülerin Fiesole's, die andere etwa Margaretha van Eyck.

Auf den Stufen der Brunnen-Terrasse zwei Mönche sitzend, Pergamentbände betrachtend, eine Andeutung auf die in den Klöstern kultivirte Miniaturmalerei.

Wie der Mittelgrund der *Malerei*, so ist endlich der Vordergrund der *Architektur* und *Sculptur* gewidmet.

Auf der linken Seite die Bildhauer, auf der rechten die Architekten, in der Mitte dieser ein Papst, so wie

in Mitte jener ein Kaiser, »welche die beiden Gewalten darstellen, die das Gebäude der Kunst gleichsam als Pfeiler stützen und tragen, durch den beiderseitigen Schutz, den sie derselben angedeihen lassen.« Auf der Seite der Bildhauer, neben dem Kaiser, erklärt Niclaus Pisano seinen Schülern einen Sarkophag, Anspielung auf »die Erzählung Vasaris, dass er einen antiken Sarkophag aufgefunden und durch Studium nach demselben zuerst wieder die Sculptur gehoben habe.« Hinter dieser Gruppe, drei Meister, »welche als Vertreter der drei Hauptrichtungen in der Sculptur mögen angesehen werden, indem in Lucas della Robbia der geistige Gehalt und fromme Sinnigkeit vorzuherrschen scheint, in Lorenzo Ghiberti, der in der Mitte hervorragt, Schönheit der Form, und in Peter Vischer treue ungeschminkte Naturauffassung.« Neben dem Kaiser noch ein anderer Grosser des Reichs.

Auf der Seite der Architektur, neben dem Papst ein Bischof. »Die Musiknoten in der Hand des erstern mögen an den mächtigen Eindruck des Kirchengesanges erinnern, der, jener alten Fabel gleich, dass der Zauber des Gesanges es gewesen sei, der zuerst die rohen Steine zu Mauern zusammengefügt, hier als Ausdruck christlich religiöser Begeisterung erscheint, die wie durch Zauber die vielen herrlichen Dome und Kirchen hervorgerufen, mit denen wir die christliche Welt geschmückt sehen.«

Neben dem Papst Meister Pilgram, der als Baumeister des schönsten Theiles der St. Stephanskirche in Wien genannt wird, einem Kreise von Schülern, Jünglingen von verschiedenen Nazionen, im Grundriss die Elemente einer Basilika, der ältesten christlichen Kirchenform, erklärend. Unmittelbar neben dieser Gruppe Erwin von Steinbach, als Vertreter des Spitzbogenstyles, der bekannte Baumeister des Strassburger Münsters, der dem Papste den Aufriss von einem Dom in

diesem Styl vorzeigt; Brunelleschi, »der zuerst den neueren Baustyl veranlasst hat,« betrachtet mit kritischem Auge den Aufriss. Weiter hinten Bramante, unter dem der Neubau der Peterskirche in Rom begann, im Gespräch mit zwei deutschen Baumeistern, »von denen der in schwarzer Mütze den Ulmer Münster gebaut hat, der andere aber, ohne Bildnissähnlichkeit, einen der vielen andern unbekannten Meister darstellen mag, die unser Vaterland mit seinen herrlichen Domen geziert.«

Diess der *Bau* und *Inhalt* des Werkes. Unser *Urtheil* über dasselbe wünschten wir zurückhalten zu dürfen. Denn eine Stimme, welche sich nicht *absolut* für oder gegen das Bild erhebt, wird kaum mehr angehört, so sehr hat dasselbe Parteiung erzeugt. Doch schweigen wäre feig, und unserer Ueberzeugung einen Flor umhängen, können wir nicht. *) Also erklären wir uns dahin: das Gemälde ist eine der bedeutendsten monumentalen Schöpfungen neuer deutscher Kunst, die Anlage grossartig, die Composizion reich, der Standpunkt des Künstlers ideal. Aber diesem Idealismus liegt ein hierarchisches, ausschliessendes Princip zu Grunde. Mit scharfer Consequenz und — seien wir ehrlich — auch mit Originalität sehen wir im Bilde den Gedanken ausgesprochen, dass die Kunst unbedingte Dienerin der Religion oder, nach dieser Auffassung, der katholischen Kirche sein solle, eine Idee, welche mit Overbeck's Richtung ganz zusammenstimmt und gewiss in ihm lebt und wurzelt. Dass er nun componirt, wie er denkt und fühlt, wer kann ihm dies verübeln? *Mache es nur jeder so.* Dass aber Overbeck auf Gegner stossen muss, versteht sich von selbst. Auch uns sagt weder das Hauptmotiv, noch die Art der Durchführung zu. Die ganze

---

*) Eine sehr gute Recension, doch mehr der gedruckten Beschreibung von Overbeck, als seinem Gemälde geltend, findet sich im Cotta'schen Kunstblatt Nro. 33 von 1841, betitelt: »Overbeck's Werk und Wort.«

Stimmung in dem Gemälde nämlich scheint wenigstens uns nicht bloss ernst — dagegen liesse sich wenig einwenden — sondern wirklich düster. Fast alle Künstler sehen den strengsten Ordensbrüdern gleich, und viele derselben, deren heiteres Auge uns aus ihren eigenen Porträts bekannt ist, kamen uns hier verwandelt und fremd vor.

In *formeller* Beziehung noch Folgendes: Die Gruppirungen sind klar und theilweise (z. B. im Himmel und unten im Vordergrund) nicht ohne lebendige Handlung; die Figuren im Mittelgrund dagegen scheinen uns im Durchschnitt sehr situazionsgemäss. Einzelne Gestalten, wie z. B. der Kaiser links im Vordergrund klassisch gedacht und schön gemalt. Dagegen hat der Künstler auf das Helldunkel gar kein Gewicht gelegt; der Mittelgrund ist von dem vordern Theil wie abgeschnitten. Dies geschah offenbar absichtlich; nach der Theorie verdienstvoller Künstler darf und soll sogar der *Idealstyl* die realistische Wahrheit des Colorits bis auf einen gewissen Grad umgehen. Diese Theorie wird im Publikum übrigens nicht Anklang finden. — Unser Resumé geht dahin: Das Werk, an welchem Overbeck 10 Jahre arbeitete, bleibt immerhin ein grosses Kunsterzeugniss, kann aber nur von denjenigen ganz verstanden und genossen werden, welche auf Overbeck's religiösem Standpunkt stehen, und würde vielleicht eher im Vatikan als im Städelschen Institut die Wirkung hervorbringen, welche der Componist beabsichtigte.

Wir haben Overbecks schon mehrmals erwähnt (I. p. 126, 229, 558. II. p. 21), bringen nun aber noch Folgendes nach. Unter den deutschen Kunstreformatoren nimmt er mit Recht eine der ersten Stellen ein, denn er betreibt die Kunst vom rein *idealen* Standpunkt auf originelle Weise und mit solcher plastischen und stylistischen Schärfe, wie sie nur wenigen neuen Malern eigen ist. Man pflegt daher auch gewöhnlich Cornelius und Overbeck als die

mächtigsten, künstlerischen, shaffenden Geister der Gegenwart zusammenzustellen. Indessen sind sie in ihren *Richtungen* doch sehr verschieden. »Was sie scheidet, sagt Raczinski, lässt sich vielleicht am klarsten im Bilde ihrer religiösen Denkweise erkennen: Cornelius ist mit der Seele eines Reformators als Katholik, Overbeck mit der eines Katholiken als Protestant geboren.« Wirklich zeichnet die biblischen und kirchlichen Bilder von Cornelius im Durchschnitt eine liberale, jene von Overbeck immer eine streng orthodoxe Gesinnung aus. Die letztere liegt so tief in Overbecks Natur, dass es nicht anders möglich ist, als sie muss sich in allen seinen Werken, ohne dass er dazu provocirt wird, unwillkürlich abspiegeln. Bot ihm ja auch nur allein die katholische Religion hinreichende Nahrung für seinen Glauben, dass er zu derselben überging, und lebt er ja auch in Rom in fast klösterlicher Zurückgezogenheit. Er verhält sich als Maler zu unserer Zeit etwa wie Fiesole zu der seinigen. Beide üben die Kunst nur als Mittel zur Verherrlichung der Religion; ihre Bilder sind meist Psalmen und Lieder, Lobgesänge Gottes. Overbeck musste bei der Consequenz, mit der er sein Ziel verfolgt, bei den unstreitig grossen geistigen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, bei der durchdachten und gewissenhaften Behandlung seiner Vorwürfe, auch bei der Strenge seines Styls — denn seit der Blüthe der italienischen Kunst ist wohl kaum ein Maler so geharnischt aufgetreten — Overbeck, sagen wir, musste bei all' seinen Eigenschaften rasch einen grossen Anhang im Publikum sich verschaffen, und namentlich konnte es nicht fehlen, dass die im Glauben mit ihm Sympathisirenden, voraus die hohe Geistlichkeit, ihn gleichsam auf den Schultern trugen. Dieser Theil des Publikums also schätzte besonders seine Richtung; seine geniale Benutzung der technischen Mittel aber, mit Einem Wort seine Kunst können und müssen gerechter Weise

auch solche ehren (wir zählen uns ebenfalls unter diese), die seiner Tendenz nicht huldigen, gerade wie man an einem Dichter den Geist und Bau seiner Werke bewundern kann, wenn man auch seiner Leyer andere Töne entlocken möchte. Zu dem Ansehen Overbecks endlich trug gewiss noch sein nobler Charakter, seine liebenswürdige Persönlichkeit viel bei. Manchem jüngern Künstler in Rom war er ein älterer Freund, und alle, die ihm nahe standen, reden von ihm nur mit hoher Achtung. Er wird zuverlässig seine Stellung ferner neben Cornelius behaupten; beide ragen gleichsam als die doppelten Gipfel des Parnasses empor.

Die Richtung von Cornelius spricht uns *individuell* mehr an, und *wir* setzen ihn daher wie auch sonst als Componisten auf die *rechte* Seite von Overbeck. Ueberdem wird das *allgemeine* Urtheil ihm *den* Vorzug vor Overbeck zugestehen müssen, dass er viel produktiver ist. Overbeck schafft wirklich langsam. Cornelius arbeitete das riesenhafte Freskogemälde, das jüngste Gericht (mit etwa 130 kolossalen Figuren), und die Cartons zu den übrigen Bildern der Ludwigskirche in München beinahe in derselben Zeit aus, wie Overbeck seinen »Triumph der Religion in den Künsten«. Jene schwierigeren Arbeiten verhalten sich zu dieser bloss im Umfange etwa wie 30 zu 1.

Ueber Overbecks *Kunst* fällt Raczinski, wie uns scheint, folgendes charakteristische Urtheil: »Von allem, was das menschliche Gemüth bewegt, gelingt ihm der Ausdruck frommer Hingebung und stiller Seelenseligkeit am besten. In seinen Composizionen ist er einfach, klar, die Hauptmassen hervorhebend und richtig bezeichnend. Wo er den Anforderungen der Schönheit, namentlich in Bewegung und Haltung, entgegenkömmt, ist er nicht ganz frei vom Schein der Absichtlichkeit. In der Formengebung ist er seit den Fresken im Hause Bartholdi (p. 21) ohne Schwanken geblieben;

durch Naturanschauung und Studium der Kunst gebildet, ist sie doch, bei allem Verständniss der Construczion der Theile, allgemein, von Zufälligkeiten frei, und in den Linien vorherrschend weich und glatt: was namentlich den Gewändern oft mehr ein convenzionelles, als natürliches Ansehen gibt. Seine Zeichnung ist von hohem Adel, rein, bestimmt und fein gefühlt; seine Färbung mehr zart, als kräftig und durchaus ideell; seine Modellirung, fern von jeder Effektberechnung durch grelle Gegensätze von Licht und Schatten, geht nicht weiter, als das Hervorheben des auszusprechenden Gedankens es nöthig macht, da es ihm nicht um sinnliche Täuschung, sondern um geistiges Verständniss zu thun ist. Nach dem Vorbilde älterer Meister wendet er beim Malen eine mehr flüssige, als pastose Behandlung an und vermeidet vor allem die sog. breite (derbe?) Manier«.

Es bleibt uns noch die Aufzählung der wichtigeren Bilder und Composizionen von Overbeck übrig; sie sind meist gestochen. Der Gemälde in der Villa Bartholdi haben wir schon (p. 21) erwähnt. Ein bedeutendes und sehr grosses Staffelei-Bild von ihm ist der Einzug Christi in Jerusalem, (in der Marienkirche zu Lübeck) von O. Speckter 1833 lithographirt, das »gewissermaassen als Denkmal seines Bildungsganges« gilt, indem es in die erste Periode seines praktischen Wirkens fällt *); ein Bild aus noch früherer Zeit, »Christus bei Martha und Maria,« von Oeri lithographirt, ist im Besitz des Malers Vogel in Zürich. Es folgen der Zeit nach die »h. drei Könige«; dann seine Darstellung in der Villa Massimi zu Rom aus

*) Nach Raczinski malte Overbeck an demselben 10, laut Nagler über 20 Jahre. Letzterer setzt hinzu: »nachdem O. durch Beiträge einiger Kunstfreunde in Stand gesetzt war, das Bild zu vollenden, schenkte er es der erwähnten Kirche.« Ein feierlich geordneter Zug mit prächtigen und zahlreichen Gruppen, das Ganze mit Figuren bis in den Hintergrund gefüllt und unter der Menge — die neidischen Pharisäer u. dgl. abgerechnet — der allgemeine Ausdruck: »Hosianna!«

Tasso's befreitem Jerusalem in 4 Hauptfeldern: Sofronia, wie sie mit Olind soll verbrannt werden, Erminia bei den Hirten, Rinaldo auf der Zauberinsel der Armida, die Taufe Chlorindens; als Einzelfigur kam noch hinzu die allegorische weibliche Gestalt des befreiten Jerusalem; in andern Abtheilungen der Villa Massini: Gabriele, wie sie Gottfried von Bouillon zum Kreuzzug ermahnt, der Bau der Belagerungsmaschinen für Jerusalem, der Kampf der Gildippe. (Weitere Bilder in diesen Cyclus fertigten Veit, Koch, Schnorr und Führig.) Ferner von Overbeck zwei Jungfrauen, Italia und Germania symbolisirend (in München); die Indulgenz des h. Franz von Assisi (in einer Kirche bei Assisi); Christus auf dem Oelberg (im Krankenhaus zu Hamburg); die Vermählung der h. Jungfrau (im Besitz v. Raczinski); die Erweckung des Lazarus; Maria mit dem Kinde, dieses auf einem Lamme sitzend, unterstützt von Elisabeth, zur Seite Joseph (im Besitz des Grafen von Schönborn), von Felsing gestochen; der gen Himmel fahrende Elias, von Ruscheweih gestochen; der Tod des h. Joseph. Das grosse Bild in Frankfurt war sein letztes Werk. Diesen Gemälden schliessen sich noch eine ziemliche Zahl kleinerer Composizionen, meist Bleistiftzeichnungen an, wie Johannes der Täufer in der Wüste predigend; Christus, der die Kinder zu sich kommen lässt, beide in der Gallerie zu Carlsruhe (I. p. 558); die Erweckung von Jairi Töchterlein u. s. f. — Schliesslich die Bemerkung: wenn je seit den alten Italienern ein Künstler sich zum *orthodox-katholischen Kirchenmaler* eignete und den innern Beruf dazu hatte, so war es Overbeck.

Aus dem Saal III. gehen wir zurück in den Saal II., aus welchem zwei *Seitenthüren* in weitere Säle führen. Es folgt zuerst:

Der sog. Fresko-Saal.

Hier das kolossale Wandgemälde in Fresko: *Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Chri-*

stenthum, von *Dir. Veit* (pag. 133), eine klassische Composizion voll *idealen* Schwunges, der Plan des Werkes tief durchdacht. Im *Centrum* erscheint die *christliche Religion*, als stehende weibliche Figur, hinweisend auf die von einem *Engel* gehaltene h. Schrift, das Symbol ihrer moralischen Kraft, vor welcher das Heidenthum zusammenbricht. In der Rechten trägt sie als friedliche Religion, welche nicht mit Feuer und Schwert erobern will, den Palmzweig*).

Unfern von ihr, *auf der rechten Seite*, tritt als Organ dieser christlichen Religion der h. *Bonifazius* unter den *alten Germanen* auf, und verkündigt ihnen die neue Lehre**). Neben ihm eine Gruppe aufmerksam Horchender, bei welchen die nie gekannten Wahrheiten eine auffallende Sinnesänderung bewirken. Eine *heidnische Priesterin* verräth, welche Macht die Worte von Bonifazius ausüben. Unter drohender Miene und Gebehrde gegen ihn flieht sie aus diesem Kreise. Sie kann den Prediger weder anhören, noch ihn im geistigen Kampfe widerlegen. Ihre letzte Hoffnung baut sie auf physische Gewalt, welche den Verhassten zernichten soll. Ein alter *Barde* dagegen, dessen erfahrungsreiches Leben und grössere Einsicht ihn einen tiefern Blick in die Lage der Dinge thun lassen, erkennt, dass das einmal Verkündete nicht mehr zu ersticken sei, und fühlt, wie seine Lieder nun verstummen müssen. Selbst in Nebendingen symbolisirt Veit: an der Harfe des Barden bricht eine Saite entzwei, aus dem Erdreich dagegen sprudelt

---

*) Schon bei den Indiern war die Palme ein heiliger Baum. Auch im Christenthum hat er seine religiöse Bedeutung. Bei Christi Einzug in Jerusalem wurden Palmzweige auf den Weg gestreut. Engeln und Märtyrern werden in der christl. Kunst Palmzweige beigegeben. Die Palme ist der Baum des Friedens.

**) Nach der Kirchengeschichte hat Bonifazius *zuerst* (im 8. Jahrh.) den Germanen das Christenthum gepredigt; daher er auch »der deutsche Apostel« heisst.

eine Quelle hervor; das Alte sinkt ein, das Neue ersteht, ein unerschöpflicher Born.

Auf der linken Seite des Bildes die eigentliche Entwickelung des Hauptmotivs. Das Christenthum erzeugt bereits die Kultur, es *ruft die Künste ins Leben.* Im Vordergrund eine Gruppe von drei allegorischen Figuren, *Dichtkunst* und *Musik* im Verband mit dem *Ritterthum.* Der Dichter mit dem Nibelungenlied, dem höchsten altdeutschen Epos, und die Musik mit der Orgelpfeife (Andeutung auf *kirchliche* Musik) schauen unverwandten Blickes nach der Religion, sich in ihr und durch sie zu neuen Schöpfungen befähigend. In dem Ritter werden wir erinnert, wie nahe das *edle* Ritterthum der Religion und den Künsten stand. Pflanzte es doch in Jerusalem die Kreuzesfahne auf, hielt es doch an seinen Höfen die Minnesänger in Ehren und holten die letztern wieder ihre Lieder gerne aus dem Ritterleben. Im Mittelgrund ein *Lehrer*, welcher *Knaben* unterrichtet, sie wohl über die Wichtigkeit der Künste, als Kulturmittel, aufklärt, so ihren jugendlichen Sinn ästhetisch bildet und ernstlich dafür sorgt, dass die Künste sich auf die kommenden Generazionen forterben *). Im Hintergrund eine Kirche im altdeutschen Styl, also schon ein Erzeugniss vervollkommneter Architektur; neben der Kirche zwei *Mönche*, Andeutungen auf die früher besonders durch die Klöster beförderten Künste. Ferner die allegorischen Gestalten der *Architektur*, *Bildhauerei* und *Malerei*, gleich den drei Grazien vereinigt beisammen stehend, womit Veit gewiss erinnern wollte, wie das *Zusammenwirken* der Künste von jeher die reichsten Früchte getragen. Damit endlich auch *lokales* Verdienst um die Kunst billige

*) Ein sehr lobenswerther Gedanke von Veit, der Pädagogik in seiner Concepzion eine Stelle anzuweisen. Ohne vernünftige Erziehung ist kein Sinn der Menschen für etwas Hoheres, fur Kunst oder Wissenschaft, gedenkbar.

Würdigung finde, sehen wir tief im Hintergrund *Frankfurt.* Eine Schaar von Rittern zieht nach der Stadt, vielleicht zu einem Krönungsfeste.

Der ganze Bau der Composizion gross, von ernstem, feierlichem Styl. Sollen wir noch kurz die Behandlung im *Einzelnen*, namentlich die *Individualschilderungen* berühren, so finden wir *die Religion* sehr würdig, *den Engel* einnehmend, den h. *Bonifazius* edel, mild. Der *Barde* ein Meisterstück von Ausdruck und Haltung. Der *Dichter*, welcher mit Rückert Aehnlichkeit haben soll, in seinem ganzen Wesen nobel. Die *Musik* von höchst idealen, feinen Zügen. Plastische Bestimmtheit der *Formen* zeichnet in hohem Grad das Kunstwerk aus. Die *Färbung* aber ist hie und da etwas trocken, wie das bei den Fresken häufig vorkommt. Doch einzelne Partieen recht gelungen, wie z. B. die im durchsichtigen Helldunkel gehaltene Musik. — Die *Draperie* endlich im Ganzen sehr geschmackvoll, breit, nicht kleinlich. — Dieses Bild hat, wie oben bemerkt, Schäffer in Kupfer gestochen; und wie meisterhaft! —

Als selbständige Einzelfiguren links und rechts von diesem Gemälde zieren dieselbe Wand noch: links *Italia*, rechts *Germania*, beide kolossal, in Fresko, wieder von *Veit.* Italia, sitzend, Profil, in der Rechten das Kreuz, weil in Italien aus der antiken die altchristliche Kunst entsprungen; in der Linken den Lorbeerkranz, weil in Italien das Höchste im Gebiete der Malerei erreicht ward. Germania, sitzend, en Face, in der Linken den Reichsadler, auf dem Schoosse das Gesetzbuch und das Schwert der Gerechtigkeit haltend, beides die Hebel zu der bessern Gestaltung Deutschlands im Mittelalter. Beide Figuren imponirend; nur Germania zu dunkel und bräunlich im Lokalton.

Rings um Haupt- und Seitenbilder passende Dekorazionen, Arabesken und Medaillons-Porträts, grau in grau: Michelangelo, Donatello, Raphael, Pilgram, Erwin, P. Vischer u. s. w.

In diesem Saale ist auch noch der Beachtung werth:

1) Ein *Altarrelief* in gebrannter Erde, bemalt, von *Giorgio Andreoli*, vor 1511 für eine Kirche zu Gubbio verfertigt. Als Erfinder der in der Regel glasirten Arbeiten in gebranntem Thon (Terracotten), welche s. Z. sehr beliebt waren, gilt *Luca della Robbia*, † nach 1480.

2) Ganzer *Gypsabguss* von dem mit Bronze-Reliefs verzierten *Hauptportal* am Baptisterium zu Florenz, ein Originalwerk von *Ghiberti.* *)

Wir treten in den grossen Saal zurück und gelangen durch dessen zweite Seitenthüre in den:

Saal mit Niederländischen Bildern.

Wand rechts.

Sturm zur See, ziemlich gross, »von *A. von Everdingen*«, geb. zu Alcmaer 1621 † 1675. Rechts im Vordergrund schroffe Felsspitzen, sonst kein Ufer, nichts als Wellen und schwere Wolken, und ein von den gefährlichen Klippen schwer bedrohtes, im Hintergrund ein schon sinkendes Schiff. Durch eine unbewölkte Stelle in der Luft dringt Licht auf die durchsichtigen Wellen im Vordergrund. Die Composizion lag offenbar in der Seele des Malers und wirkt mächtig auf den Beschauenden zurück. Everdingen strebte nach *idealer* Behandlung der Landschaft. — Dieses Bild macht übrigens auf Distanz einen günstigern Eindruck, als ganz in der Nähe.

Unser Künstler hatte Theologie und Malerei zugleich

---

*) Ghiberti, einer der ausgezeichnetsten älteren Italiener, hatte von 1402—24 die Bronzethüren für ein Seitenportal am Baptisterium mit 20 Darstellungen aus dem N. T. verfertigt. Hierauf begann er die oben bezeichnete Thüre, welche in 10 Feldern Scenen aus dem A. T. und in der Umfassung Einzelfiguren, Köpfe und Ornamentirungen enthält. Das Ganze ward erst 1456, ein Jahr nach Ghiberti's Tod, fertig. Diese Thüren werden zu den *wichtigsten* Erzeugnissen der Sculptur im fünfzehnten Jahrhundert gezählt. Michelangelo erklärte sie für würdig, »Pforten des Paradieses zu sein.«

studirt, er war Diakon an der reformirten Kirche zu Alcmaer. Sein wahrer Beruf scheint aber doch die Malerei gewesen zu sein, wenigstens hat er sehr Vieles und sehr Gutes darin producirt, und seine Gemälde zeugen von einem innig mit der Kunst verbündeten Gemüth. Er verstand auch die Behandlung der Kupferplatten, und gab eine Menge gestochener und radirter Composizionen heraus, fast lauter Landschaften, mit Menschen und Thieren gut staffirt; ferner 57 Blätter zu Heinrichs von Alcmaer Reineke Fuchs.

Landschaft »von *demselben*«, vorn Mühle am Bach, malerische Parthie, Mittelgrund niedrige Bauernhäuser am Saum eines Waldes; die Bäume frisch und üppig in Wuchs und Farbe. Das Ganze hübsch motivirt, voll Kraft und Leben; Einzelheiten meisterhaft, wie das durchscheinend klare Wasser im Mühlebach u. dgl.

Ein von Hunden verfolgter Hirsch »von *Franz Snyders*«. Das arme Thier, das sich in's Wasser flüchten will, ist unrettbar verloren: denn schon fühlt es am hintern »Lauf« (Unterschenkel) die Zähne des Filax — dies täuschend gegeben — und die übrige Coppel der Hunde jagt auf dem Fusse nach.

Ueber Snyders siehe Bd. I. p. 605 und Mainz p. 68.

Das Innere einer Kirche, gutes Architekturbild »von *P. de Neefs*«, geb. zu Antwerpen um 1570 † 1651.

Ueber Neefs s. I. p. 564. Er gehört zu den vorzüglichern Architekturmalern seiner Zeit; stark in der Luft- und Linienperspektive und in Lichteffekten, machen seine Bilder, deren sich beinahe auf allen grösseren Gallerien finden, einen angenehmen Eindruck.

Feuersbrunst in einer holl. Stadt »von *Fr. Wouters*«, geb. 1614, † 1659 zu Antwerpen, gelungenes Effektstück: Nacht, der linke Vordergrund von dem Wiederschein der Flammen, der Mittelgrund von dem aufgehenden Mond beleuchtet.

Wouters, ein Schüler von Rubens, trieb die Land-

schaftmalerei mit mehr Glück, als das historische Fach; er war Direktor der Akademie in Antwerpen.

Eine Bauernstube »von *Adr. v. Ostade*« (I. 570). In die Stube dringt durch ein einziges Fenster wenig Licht; alles Andere im Dunkel. Meisterhafte Technik: auch die dunkelsten Stellen weder schmutzig noch unklar. Als Staffage eine Wäscherin.

Ostade, obgleich zu Lübeck geboren (1610), gehört doch der niederländischen Schule an, weil er dort (bei F. Hals) seine Studien machte und sein Leben zubrachte. Er arbeitete im Genre von Teniers, nur stand er in der Tendenz um einige Stufen tiefer und war von ganzem Wesen einer der sogenannten Bambocciadenmaler, während Teniers oft auch feinere Vorwürfe behandelte. Ostade gefiel sich in der Regel, die gemeinsten Knittelmänner in ihrem materiellen Treiben darzustellen, ja die Druckfehler der Natur nicht nur als Vorbilder zu adoptiren, sondern ihren niedrigen Typus noch recht auszumalen. Daher sind seine Figuren sehr oft so geschmacklos, dass man vor solchen lebenden Modellen den Blick gleich abwenden würde. Auch die Scenen, in denen er sie uns zeigt, Raufereien, Zechgelage u. s. f., sehr niedrig-komisch. Was indessen dergleichen Bilder doch geniessbar macht, sind die oft trefflichen Gruppirungen, die ausserordentliche Gewandtheit und Keckheit des Pinsels, die Durchsichtigkeit, Klarheit, Wärme und Wahrheit des Colorits, die harmonische Verbindung der Farben nach den Gesetzen des Helldunkels und der Perspektive. — Die Zahl der Bilder von Ostade ist bedeutend.

Zwei Landschaften »von *Joh. Reg. Vries*«, Schüler von Ruysdael: in beiden Bildern eine heitere Stimmung, ein tüchtiger niederländischer Styl.

Wand links.

Maria auf dem Thron, von Heiligen umgeben, »von *Rubens*«, kleine Skizze, ausgeführt als grosses Altarbild

in der Kirche zu Antwerpen. An dieser Skizze schätzen wir die Schnelligkeit, mit der sie sichtlich zu Stande kam, und die Richtigkeit der Tinten. Ueber Rubens s. pag. 161.

Eine Landschaft »von *Herm. Zaftleeven*«, geb. 1609 † 1685. Heiterer Vordergrund — Bauernhütte, in der Mitte schlängelt sich ein Fluss durch das Thal, Hintergrund Gebirge. Mittelgrund sanft und duftig, Luft originell, Detailbehandlung sehr genau, Staffage gut, das Ganze anziehend. Zaftleeven gehört überhaupt unter die Niederländer höhern Ranges, lernte wahrscheinlich bei J. v. Goyen, borgte seine landschaftlichen Motive gerne aus den Gegenden vom Rhein und von Utrecht, und verstand sich gut auf die Luftperspektive.

Landschaft »von *demselben*«; das Thal wird, wie im vorigen Bild, von einem Fluss durchschnitten. Wieder Harmonie im Ganzen und Schönheit im Einzelnen.

Blumenstrauss »von *Rachel Ruysch*« (I. 564), mit der dieser Künstlerin eigenen, grossen Feinheit und Natürlichkeit angeordnet und gemalt, selbst die Thautropfen nicht vergessen.

Dappers Porträt »von *G. Eckhout*«, geb. zu Amsterdam 1621 † 1674, Schüler von Rembrandt. Der Abgebildete, ein holländ. Geschichtschreiber, sitzt am Tische, die Figur halb lebensgross, Kniestück, Kleidung und Barret schwarz. Der Kopf denkend, die Form gediegen, die Carnazion wahr.

Eckhout, ein Schüler von Rembrandt, dem er in den Vorzügen wie in den Fehlern vielleicht näher kam, als keiner seiner Schulgenossen, war Porträt- und Historienmaler, und in ersterer Beziehung als psychologisch verfahrender Künstler, der in das Innere seiner Originale dringt, geschätzt. Seine historischen Bilder zeichnen sich unsers Wissens mehr durch gediegene Färbung, namentlich durch Stärke im Helldunkel, als durch geniale Composizion aus.

Saul, vor welchem David die Harfe spielt, »von *Rembrandt.*« Die Composizion nicht von grossartigem Styl, die Charaktere auch nicht sehr bedeutend, die innere Leidenschaft Sauls aber, der sich in seiner königlichen Würde spreizt und David imponiren möchte, doch Hass und Furcht vor ihm nicht bergen kann, besser. (Das Verhältniss von Saul zu David, das dem Künstler vorschwebte, steht in I. B. Samuels 16 und folg.) Das Vorzüglichste aber ist die Behandlung des Helldunkels, in welchem Rembrandt oft Magisches hervorbrachte. Das Ganze in starken Schatten gesetzt und nur Saul's Figur vorn streifartig beleuchtet. In dieser Stelle kommen wirklich köstliche Töne vor. Mit plastischer Modellirung und Zeichnung hat es Rembrandt nicht immer genau genommen.

Ueber Rembrandt siehe Bd. I. p. 565 u. 606. Dem dort Gesagten fügen wir noch Folgendes bei. Er war 1606 in den Rheingegenden (daher van Ryn) zwischen den Dörfern Koukerk und Leyerdorf in einer Mühle geboren, setzte, nachdem er einigen Unterricht in der Malerei genossen, die Kunst bald auf eigene Faust fort, so dass er wohl unter die Autodidakten gezählt werden darf. Er liess sich zu Amsterdam nieder und gelangte schnell zu Ruf. »Ohne alle Kenntniss der Antike, erzählt Fiorillo (Gesch. der zeichn. Künste), sowie der schönen Gestalten (Formen) des menschlichen Körpers, ohne Bekanntschaft mit der Geschichte, der Fabel, dem Kostüme, ohne alle Studien der Architektur, Perspektive, Anatomie und Geometrie bestand sein ganzer Apparat in einigen alten Rüstungen und Kleidungen, Turbanen u. s. w., welches alles er in seiner Stube aufgehangen hatte, und seine Antiken zu nennen pflegte. Seine Modelle waren seine Frau, eine Bäurin aus dem Dorfe Ransdorp, und seine Magd. — In frühern Jahren arbeitete er seine Gemälde mit grossem Fleiss aus. Seine Geldgierde war aber Ursache, dass er spä-

ter nur auf grossen Effekt sah.« — Es werden von Fiorillo und Andern allerlei Künste angeführt, deren sich Rembrandt zum Geldmachen bediente. Bekanntlich hat er ausserordentlich viele Blätter in Kupfer radirt und gestochen; öfter bot er noch unvollendete zum Kauf aus, oder er löschte in vollendeten und in grosser Menge verkauften Blättern etwas durch und ersetzte es durch eine kleine Veränderung, und die Liebhaber, welche durchaus seine Arbeiten vollständig besitzen wollten, kauften das Blatt, als ob es ein neues wäre. Fiorillo nennt unter andern eine Flucht nach Egypten von Rembrandt, in welcher 4—5 Veränderungen vorkamen, eine Juno mit und ohne Krone, eine Frau mit und ohne Mütze bei Hühnern u. s. f. *). Er verkaufte ferner aus Geldsucht Arbeiten seiner Schüler für seine eigenen. Ja man erzählt von ihm, dass er einmal verreist sei und sich für todt habe ausgeben lassen, damit die Liebhaber den vermeintlichen Nachlass recht theuer erstehen. Diess scheint aber doch Fabel zu sein. — Dass der Künstler sich gut bezahlen lasse und auf eine gesicherte Existenz Bedacht nehme, wer könnte ihm das verübeln! Aber ein Talent, wie Rembrandt, sollte niemals den idealen künstlerischen Standpunkt aus den Augen verlieren, nie seinen Beruf *als Organ geistiger Mächte* vergessen. — Wenn seine übertriebene Speculazion zu tadeln ist, so mochte sie doch das Gute haben,

---

*) Der Leser weiss, dass man in der Kupferplatte nach Belieben grössere oder kleinere fertige Parthieen wieder ganz wegschleifen kann. Die dadurch entstehende kleine Vertiefung im Kupfer lässt sich leicht glatt und unmerkbar machen, indem man die Platte an der betreffenden Stelle von hinten wieder grad und flach schlägt. — Alles dies ist die Arbeit von etwa einer Stunde, und man kann hernach auf der ausgeputzten Stelle vollkommen so gut, wie auf einer neuen Platte arbeiten. Die Kleinigkeiten, welche Rembrandt neu hinzusetzte, stellte er bei der bekannten Schnelligkeit, mit welcher er arbeitete, ohne Zweifel in weniger Zeit her. —

dass sie ihn immer zu regsamer Thätigkeit antrieb. Man muss vor der Zahl seiner Gemälde und radirten Blätter und vor der unbeschreiblichen Fertigkeit, mit der sie gemacht sind, erstaunen. Seine biblisch-historischen Gemälde aus dem A. und N. Testamente belaufen sich auf ungefähr 150, seine mythologischen und Genrebilder und Landschaften auf etwa 50, seine Porträts und Charakterköpfe auf mehr als 150, seine radirten Blätter auf mehr als 400 Stücke, und gewiss existirt kaum eines, in dem nicht irgend welche gute technische Einzelheiten sich finden. In seinen *historischen* Vorwürfen zeigt sich oft eine düstere Phantasie. Seine Hauptstärke liegt, wie schon bemerkt, im Colorit, namentlich in den dämmernden Reizen des Helldunkels, worin er, wie Kugler trefflich sagt, »eine Meisterschaft erreicht, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann, nur, auch im Aeussern der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt«. Diese geheimnissvolle Tiefe seines Helldunkels charakterisirt auch einen Theil seiner *Landschaften* und seine *radirten* Blätter. Individuell sprechen uns die letztern und unter seinen Gemälden die Charakterbildnisse und Porträts am meisten an. Immerhin liegt auch in seinen historischen Darstellungen meist Originalität und Kühnheit, und unstreitig bildet er mit Rubens und van Dyck das Triumvirat der niederländischen Künstler des siebenzehnten Jahrhunderts.

Landschaft »von *H. Swanevelt*«, geb. zu Woerden 1620, † zu Rom 1690; Vordergrund links waldige Parthie, Bauer und Einsiedler als Staffage. Luft warm, Pinsel kräftig.

Swanevelt war Schüler von Claude Sorrain (I. p. 475) und strebte ihm auch in der idealen Richtung nach, erreichte indess jene tiefen aus dem Innern hervor-

gedrungenen Töne nicht; er blieb mehr bei einer äusserlichen Nachahmung des Meisters stehen. Jedenfalls aber gehört Swanevelt unter die sehr verdienstvollen niederländischen Landschaftmaler.

Landschaft »von *J. Wynants*«, geb. um 1600 zu Harlem, Todesjahr ungewiss. Composizion und Vortrag ausserordentlich lebendig und klar. Vordergrund sumpfiger Bach, in welchem sich Enten baden. Bäume, Baumstämme, Wasser, Pflanzen, — alles naturgetreu und anziehend, wie denn Wynants die Natur im heitern rosigen Kleide aufzufassen pflegt und auf eine zwar geräuschlose, aber sicher wirkende Weise seine Vorwürfe bearbeitet.

Männliches Porträt »von *Ferd. Bol*«, geb. zu Dortrecht um 1610 † 1681, Schüler von Rembrandt. Meisterhaftes Colorit.

Bol zeichnete sich besonders im Porträtfache aus und suchte in eklektischer Weise sowohl von seinem Meister als von andern geschickten niederländischen Malern sich anzueignen, was ihm das Beste schien.

Gefässe »von *Wilhelm Kalf*« gemalt, † 1693 zu Amsterdam. Das Arrangement geschmackvoll, das Metall trefflich gemalt.

Die sog. Stillleben, in welchen nur leblose Gegenstände, Früchte, Blumen, todte Thiere, Gefässe, Esswaaren u. dgl. dargestellt werden, nehmen zwar einen geringen Rang in der Malerei ein; ihr Hauptverdienst ist, die betreffenden Gegenstände täuschend wahr wieder zu geben, in der Zusammenstellung derselben einen gewissen ästhetischen Sinn zu beurkunden und durch lebhafte und gefällige Farben zu reizen. Dass man es auch in dieser untergeordneten Kunst weit bringen kann, haben die Niederländer bewiesen. Von Snyders, Weenix, van Aelst, Gabron und andern kennen wir Stillleben, die jeder mit Vergnügen in seinem Zimmer hängen sähe. Auch Kalf, Schüler von Pot, erlangte im

Stillleben, das er hauptsächlich betrieb, eine grosse Fertigkeit.

Landschaft »von *M. Hobbema*«. Malerische Concepzion: Vordergrund Wäldchen, Mittelgrund Felder, Hintergrund Dorf; gute Haltung und Beleuchtung. Vordergrund, mit Ausnahme Einer Stelle, im Schatten, Mittelgrund hell; warmer, saftiger Pinsel.

Geburtsort, Todes- und Sterbejahr von Meindert Hobbema liegen im Zweifel; gewiss aber ist, dass er in Harlem und Amsterdam sich aufhielt und um 1660 noch malte. Er wird in neuerer Zeit unter die ersten niederländischen Landschafter gezählt, und Dr. Waagen rühmt die Bilder desselben, die er in der Sammlung von Robert Peel in London gesehen, ausserordentlich. Wir kennen noch sehr wenig Werke unsers Künstlers, sind aber von dem richtigen Urtheil dieses grossen Kunstkenners ganz überzeugt. Jedenfalls frappirte uns das vorliegende Gemälde sogleich.

Landschaft »von *J. Ruysdael*«, geb. zu Harlem 1635 † 1681, einer der originellsten niederl. Landschaftmaler. Ein abziehendes Gewitter, der Boden nass, halb dampfend, alle Poren geöffnet und Fruchtbarkeit ausströmend, die ganze Natur neu erquickt und belebt, das Wasser kräftiger und behender, Bäume und Wiesen üppiger, als sonst. Das Flüchtige, Wechselnde im Gefolge des Gewitterregens glücklich charakterisirt, so dass sich der Betrachtende vorstellt, der nächste Augenblick bringe, wie ein Diorama, wieder einen neuen Effekt. Den Himmel decken noch schwere Wolken, nur hie und da offenes Blau. Im Vordergrund ein Wasserfall, ein zerschlagener Baumstamm u. dgl.

Ruysdael steht nach unserer Ansicht an der Spitze der niederländischen Landschaftmaler und kann wohl als der Stifter einer neuen Schule betrachtet werden. Mit poetischem Geiste erfasste er die Natur, und in seinen Bildern, ob sie ganz derselben entnommen oder

componirt seien, liegt eine tiefe, ideale Seite, sie ergreifen das Gemüth, nicht bloss das Auge, namentlich in Vorwürfen, welche die einsame Natur behandeln. Prachtvoll ist sodann sein Vortrag, den Motiven entsprechend und mit Allgewalt jede technische Schwierigkeit beherrschend. Seine Baumgruppen, Waldbäche, Gewitterluft u. dgl. werden jederzeit selbst von ausgezeichneten Landschaftmalern mit Nutzen studirt werden können. Viele haben ihm auch schon nachgestrebt, keiner derselben aber erreichte ihn in all' seinen Vorzügen und Eigenthümlichkeiten ganz.

Ein *Alchimist*, fünf Figuren, »von *v. Steen*«, geb. zu Leyden 1636 † 1698, seit unserer Anwesenheit vom Institut angekauft, soll, wie man uns schreibt, vortrefflich sein. Da wir das Gemälde nicht kennen, so können wir auch nichts darüber sagen. Ein *allgemeines* Urtheil aber eines grossen Kunstgelehrten (Kugler) über v. Steen mag vielleicht dem Betrachtenden als Richtschnur dienen. »Dem Teniers, dem A. v. Ostade nicht durchweg in der malerischen Wirkung gleich, doch auch in dieser Beziehung nicht eben auf untergeordneter Stufe, erscheint er im Besitze eines höchst originellen und charaktervollen Humors, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung gibt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niedern Genre.«

Wand neben der Eingangsthüre.

Bildniss eines jungen Mannes in rundem Hut, rothem Mantel, »von *C. Fabritius*«, geb. zu Delft 1624 † 1654. Der Ausdruck höchst natürlich, der Pinsel weich und doch scharf, die helldunkeln Parthieen sehr durchsichtig. Fabritius gehört nicht zu den berühmten Niederländern, malte indess doch gute *Porträts*.

Weibliches Porträt, lebensgross, Brustbild, »von *M. J. Mirevelt*«, gleiches Urtheil, wie auf pag. 161.

Wand neben dem Ausgang.

Rubens Kind, im Stühlchen sitzend, Backwerk geniessend, »von *Rubens*« (s. p. 184). Der Ausdruck komisch, die Färbung aber zart und wahr; das Costüme sehr unvortheilhaft.

Kleines Seestück, naturgetreu, anziehend, »von *de Vlieger*«. Er blühte um 1640 zu Amsterdam und gehört unter die bessern niederländischen *Marinemaler*.

Es folgt *das Zimmer* mit den Bildern der *Frankfurtermaler* aus der modernen Periode, von denen wir oben pag. 92 gesprochen: *Elzheimer*, *Lingelbach*, *Roos*, *Schütz*, *Pforr*, *Morgenstern* u. s. w. Wir konnten diesmal nur einige der betreffenden Bilder sehen, da sie eben der bevorstehenden grossen Veränderung wegen auf die Seite gestellt waren; wir kannten aber die Werke von früher und gründeten auf damalige Beobachtung, wie auch auf andere uns bekannte Arbeiten, die oben mitgetheilte Charakteristik jener Künstler, auf welche wir anmit verweisen. Dieselbe sollte auch für den Laien bei Betrachtung dieser Bilder ein ausreichender Leitfaden sein. Nur so viel: zwei Bilder von Elzheimer und einige von Roos — dessen selbstgemaltes Porträt sich ebenfalls vorfindet — gehören zu den besten vorhandenen. *)

Nun ein Zimmer für Cartons bestimmt.

Hier hängen:

a) Die 7 *fetten Jahre*, von *Veit*, eine in Rom al fresco ausgeführte Composizion (pag. 21 Note). Der abstrakte Gegenstand konnte natürlich nur mit symbolischen Mitteln klar gemacht werden. Veit entfaltet daher in prächtigen Gruppen den Gedanken einer überschwenglichen Ueppigkeit und Fülle des Lebens: eine kernge-

---

*) Zu erinnern, dass über der Thüre die Landschaft von Koch, Hylas (s. p. 161), hängt.

sunde Mutter, an deren Brust der Säugling sich fast übersatt getrunken, so dass er, strotzend vor Wohlbehagen, in ihrem Arm liegt; selbst ein Bursche, der schon laufen kann, büsst noch schnell sein Gelüste nach der Muttermilch; so in den übrigen Figuren ausgelassene oder behagliche Freude; die Kinder von besonders eleganten Formen. Plastische Bestimmtheit auch hier durchweg vorherrschend *).

b) Fünf grössere und fünf kleinere *colorirte Cartons*, die *Bergpredigt*, von *Steinle* (p. 139), die er in der Kapelle der Burg Rheineck gross in Fresko ausgeführt hat **). Er wählte gleichsam als *Textbild* die Scene, wie Christus auf dem Berge predigt (Matth. 5), componirt in weitern Darstellungen die in der Predigt verheissenen Seligpreisungen, und zeigt uns im Schlussbild Christus und die Seliggesprochenen in ihrer Erhöhung. Einfache Concepzion, ein von Mysticismus und Frömmelei freier, wahrhaft christlicher Sinn und Neuheit in der Auffassung erheben diesen Cyclus nach unserer Ansicht zu den werthvollsten heutigen Kunstschöpfungen am Rhein.

Die *Bergpredigt*: Christus, auf einem Hügel stehend, richtet sich an die Versammelten; neben ihm Johannes sitzend, den Meister unverwandten Blickes anschauend, dann die andern Jünger und die Zuhörer. Der *Rythmus* in der Composizion vertrefflich; der *Styl* erinnert an die plastische Strenge von Overbeck; die *Stimmung* aber keineswegs eine düstere, die Horchenden zwar ernst, nachdenkend, aber nicht zerknirscht; die *Charaktere* prägnant. Welcher Adel in Christus, wie geistreich Johannes, den Steinle sehr richtig als kräftigen Mann, nicht als Süssling darstellt. (S. darüber I. 594.)

---

*) Das Gegenstück, die 7 magern Jahre von Overbeck, siehe unten bei Passavant in einer Zeichnung.

**) In diesen colorirten *grösseren* Cartons oder Zeichnungen sind die Figuren höchstens 1′ hoch, in den andern etwa zur Hälfte kleiner; die *letztern* bezeichnen wir mit 4, 5, 6, 7, 8.

Eine klassische Figur jene im rothen Mantel. Das *Colorit*, obgleich mehr nur angedeutet, als vollendet, verräth den Sinn des Künstlers für Harmonie der Farben.

Die *Seligpreisungen*: 1) „*Selig sind die geistlich arm sind, denn ihrer ist das Himmelreich.*" Diese Worte erläutert Steinle bildlich *in der Verkündigung Mariä.* Billig, die Maria *zuerst* unter die Seliggepriesenen aufzunehmen. Die Jungfrau vor dem Gebetbuch sizzend, die Augen nach dem Boden richtend, zweifelt, ob sie der Erscheinung des Engels sich freuen solle, oder sich desshalb zu fürchten habe. Die Concepzion wieder im grossen Styl, die Züge der Maria tief empfunden, sehr fein; die Draperie breit, tüchtig.

2) „*Selig sind die Sanftmüthigen, denn sie werden das Erdreich besitzen.*" *David dringt mit Abisai in Saul's Zelt* (I. Samuel 26). Saul liegt schlafend auf seinem Bett, ein Mantel von schönem Faltenwurf deckt theilweise seinen Leib; in seiner Physiognomie keine Ahndung der Gefahr, der er preisgegeben ist. Denn sein Leben liegt nun in Davids Hand, dessen Begleiter schon drohend und voll Ingrimm zum Morde schreiten will. Aber David, »*der Sanftmüthige*«, will Schonung, nicht Rache, und hält Abisai mit gebietherischem Blicke zurück. Auch hier die Anordnung einfach, aber voll Wirkung und innerer Wahrheit; der Contrast zwischen Davids Ruhe und Abisai's Hitze sehr gelungen; die Figuren plastisch.

3) »*Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Gottes Kinder heissen.*« *Joseph und seine Brüder.* Auf erhabenem Stuhl empfängt er sie in voller Amtswürde; dann alle Unbill vergessend, tritt er »*friedfertig*« ihnen entgegen und nennt sich. Die Brüder können das Wunder kaum fassen. Beschämung und zugleich Dank gegen die Vorsehung, welche ihre Schandthat zum Guten gewendet, drückt sich in ihren, übrigens gemeinen Ge-

sichtern aus. Der Künstler stellte sie nicht höher, als sie es verdienen. Desto gewaltiger, edler, imponirender erscheint neben ihnen Joseph, eine wirklich köstliche Gestalt. Auch sein Costüme — blaue Kopfbedekkung, weisses Kleid, rother Uebermantel — malerisch und trefflich drapirt.

4) »*Selig sind die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.*« *Christus erscheint Mar. Magdalena.* Die Stimmung ganz dem Motiv angemessen; der Vorwurf rein und warm empfunden.

5) »*Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden.*« *Moses* geräth bei dem Anblick des Abgötterei treibenden Volkes in Eifer, und zerschmettert in »*gerechtem*« Zorn die Gesetzestafeln. Originelle Auffassung.

6) »*Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen.*« *Der barmherzige Samariter;* — eine elegische Concepzion.

7) »*Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen.*« *Simeon* im Tempel; ansprechend, — fesselnd.

8) »*Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden, denn das Himmelreich ist ihrer.*« *Hinrichtung Johannes des Täufers.*

Endlich im *Schlussbild* die in diesen Darstellungen gefeierten, nun zur Seligkeit eingegangenen Personen. Oben der thronende *Christus*, neben ihm *Maria und Johannes;* unten links: *Moses*, *David*, *Joseph;* rechts *Simon*, *M. Magdalena*, der *Samariter.* Eine wirklich *selige Stimmung* gibt dieser Composizion eine höhere Weihe. Die allgemeine Anordnung sehr nobel, ruhig, geschmackvoll; der physiognomische Ausdruck, besonders in *Christus*, *David*, *Joseph und dem Samariter*, hat uns frappirt. Nur ein geistreicher Künstler kann solche Ideale erzeugen. Wir halten dieses Bild in doppelter Beziehung für die Krone des ganzen Cyklus.

Mit Bezug auf Steinle selbst (p. 139) holen wir Folgendes nach. Bis um das Jahr 1828 lebte er in Wien der Kunst, ging dann nach Rom, wo er sich an Overbeck anschloss, kehrte 1834 nach Wien zurück und trat später in das Städelsche Institut. »In Rom malte er, so berichtet Raczinski (siehe neuere deutsche Kunst B. II. pag. 616) eine Kreuzabnahme, welche jedoch nicht vollendet ist; dann einen Heiligen, Ignatius, der von der Mutter Gottes die Exercizien empfängt; dann ein kleines Bild, der selige Alfons von Ligouri, u. A. Von schöner Erfindung ist die Composizion der Geschichte der heiligen Magdalena von Aegypten in Einem Blatte, in der Weise der Lebensgeschichte der heil. Einsiedler Anton und Paul im Campo santo des Giotto. Während seiner Anwesenheit in Wien sah man bisher: die vier Reiter der Apokalypse; Nathans Busspredigt vor David; Jakob mit dem Engel ringend und A., besonders aber einen heil. Lukas die Mutter Gottes malend, ein wahrhaft schönes Bild von grossartiger Auffassung und Behandlung.« Zu seinen *neuesten* Composizionen gehören die Engel für den Dom in Cöln. Siehe daselbst.

Im Kunstblatt (No. 100 vom 15. Dec. 1842) äussert sich Dr. Förster dahin: »Steinle verhält sich zu Overbeck, wie Caulbach zu Cornelius, nur weniger selbständig, als dieser; denn in der That gleicht er in seinen Werken (wie sogar körperlich) dem Overbeck zum Verwechseln.« Es scheint uns doch ein Unterschied zwischen beiden darin zu bestehen, dass in Steinle's Bildern meist eine heiter-fromme Stimmung, bei Overbeck oft eine düster-ängstlich-fromme Gesinnung vorwaltet.

Von unserm Künstler als *Kirchen- und Legendenmaler* lassen sich noch grosse Schöpfungen erwarten; ein guter Genius hat ihn an den Rhein geführt, an dessen Ufern geistliche und weltliche Kräfte zur Herstellung monumentaler Kunstwerke sich vereinigen.

c) Fünf grosse Cartons von *Prof. Schnorr* in Mün-

chen (p. 163), Darstellungen aus Ariost's rasendem Roland, die er in der Villa Massimi zu Rom in Fresco ausführte*). Leider waren diese Cartons wegen Saalveränderungen auf die Seite gebracht, wir sahen sie nicht. Allein die betreffenden *Composizionen* geniessen in der Kunstwelt ein bedeutendes Ansehen, und Schnorr pflegt seine *Cartons* so fleissig durchzuarbeiten, dass die vorhandenen gewiss den grossen Meister vollständig erkennen lassen. Wir bemerken nur im Allgemeinen, dass Schnorr in dem fraglichen Cyclus »den Kampf der Heiden gegen das weltliche Oberhaupt der Christenheit, den grossen Karl, ihre Niederlage und den Triumph der Christen in seinen vorzüglichsten Erscheinungen auffasste, die hervorragendsten Gestalten des Gedichtes, Roland und Rüdiger, in den Vordergrund stellte und ihre eigenthümlichsten Schicksale und Thaten in Bezug auf das Ganze gab«**).

d) Farbige kleine Cartons von *Ramboux*, eigene Composizionen aus Dante's göttlicher Comödie. Sie hingen sämmtlich provisorisch in einem andern Zimmer und so hoch, dass wir unmöglich ein Urtheil abgeben könnten. Uebrigens ist Ramboux (1790 in Trier geboren) ein tüchtiger Künstler. Siehe über ihn unten, Düsseldorf.

Noch bemerken wir, dass ein Zimmer (an das vorige anstossend) dem Kunstverein für seine wöchentlichen Ausstellungen eingeräumt ist. Da die betreffenden Bilder nur vorübergehend hier ihren Platz haben, so liegt eine Beschreibung des Gesehenen ausser unserm Plan. — Der Handzeichnung- und Kupferstichsammlung des Instituts können wir ebenso wenig ein-

---

*) Der ganze Cyclus in der Villa Massimi besteht aus 11 Bildern; mehrere Cartons davon befinden sich auch auf der Akademie in Carlsruhe. (I. 556).

**) S. *Söltl* die bildende Kunst in München (1842): »Julius Schnorr« p. 129 und folg.

lässlich erwähnen. Somit schliessen wir unsern Bericht über die Städelschen Kunstschätze.

Nachtrag.

Schon war ein Theil unsers vorstehenden Referats abgesetzt, als wir die erfreuliche Nachricht erhielten, *Huss*, das neueste Werk von *Lessing*, sei im Städelschen Institut angekommen und sogleich von den Administratoren angekauft worden. Wir sahen das Gemälde noch in Lessings Atelier und schieben nun hier die Beschreibung ein, die für unsern Bericht über Düsseldorf bestimmt war.

Huss, der Reformator in Böhmen, der mit gleichem Muth, wie 100 Jahre später Luther, Zwingli und Calvin, gegen den Ablass und andere kirchliche Verordnungen eiferte und auf das ursprüngliche Christenthum und die Grundsätze der Bibel zurückging, ward bekanntlich, der Ketzerei angeklagt, vor ein allgemeines Concil zu Constanz geladen. Er erschien den 4. Nov. 1414. Ein Geleitsbrief des Kaisers Sigmund verhiess ihm persönliche Sicherheit. Dennoch ward er bald verhaftet und, da er nicht widerrief, am 6. Juli 1415 auf den Scheiterhaufen geführt.

Lessing, dessen Zweck offenbar hauptsächlich dahin ging, den edlen Märtyrer einmal würdig zu schildern, konnte dies wohl nicht besser thun, als wenn er ihn seinen Gegnern, seine Hoheit, seine Ruhe ihrer Leidenschaftlichkeit gegenüberstellte. Dazu bedurfte es nun freilich nicht des gesammten Concils, ein Paar Dutzend Individualitäten reichten hin, den Contrast vollständig herauszustellen und die verschiedenen Nuancen der hierarchischen Gesinnungen in den vorgeführten Personen zu zeichnen. Vielleicht vermied es auch Lessing absichtlich, Kaiser und Papst in die Darstellung zu ziehen. Endlich würde das ganze Concil, nach dem Maassstab dieses Gemäldes ausgeführt — die vordern

Figuren sind mehr als lebensgross — ein zu kolossales Format verlangt haben. Wir sehen also Huss bloss vor einem Ausschusse *im Verhör.* Das Bild hat darum doch in unsern Augen seine hohe *historische* Bedeutung. Denn der Künstler hat die Charaktere, ihre ganze Denk- und Handlungsweise, die Thatsache der Unterdrückung der Glaubensfreiheit durch die Hierarchie, mit historischem Geiste erfasst und durchgeführt. Auch trägt die Composizion mehr den dramatischen Typus, als den eines blossen Situazionsbildes. — Huss, wie seine Gegner sind nicht *Porträts;* Lessing malte dieselben, wie er sie vor seinem innern Auge sah. Auch im Costüme von Huss hielt er sich nicht streng an die Kleidung der Zeit, sondern nahm vielmehr die ästhetischere des sechszehnten Jahrhunderts (etwa eines Melanchton) zu Hülfe, was er bei der ganzen, freien Behandlung seines Vorwurfs sich wohl erlauben durfte.

Die Scene ist in eine Halle von altem Gemäuer verlegt. Vornen in der Mitte steht Huss neben einem Tische, links und rechts die Kleriker. Er wendet sich, mit der Linken die aufgeschlagene Bibel (Foliant) haltend und seine rechte Hand zur Bekräftigung seiner Worte auf die Brust legend, gegen die vor ihm sitzenden Cardinäle, so dass sein Kopf und Leib etwa $^3/_4$ Face zeigt; die Figur schön, nicht zu lang, auch nicht zu hager. Die Züge und die ganze Stellung von Huss sagen es deutlich, dass er so eben wieder das längst für wahr Erkannte bestätigt, obgleich er fühlt, wie dies auf die partheiischen Richter keinen Eindruck machen könne und wie jedes Wort nur seinen Tod beschleunige. Aber um der Sache, nicht um seiner Person willen vertheidigt er sich bis zum letzten Moment, wohl wissend, dass seine Rede ausser diese Mauern dringe und Tausende begeistern werde. Huss also, obwohl von Kerkerluft und Krankheit gebleicht und körperlich ermattet, gibt seine Gründe mit ungeschwächtem Geist und mit

dem Muth und der Ruhe ab, welche nur aus der innersten lebendigen Ueberzeugung entspringen können. Wie erhaben steht Huss da in Vergleich mit seinen Gegnern! Wie fesselnd und Ehrfurcht gebietend seine ganze Haltung! Wer immer ihn verehrt, ist Lessing zu hohem Danke verpflichtet, dass er den grossen Mann in so edler Hülle verewigte. Gewiss hat der Künstler Jahre lang nachgedacht, bis er diese unvergleichliche Idealfigur so rein, so vollendet, so plastisch sich ausgebildet. Wie schön das etwas schwärmerische, aber keineswegs calvinistisch-fanatische, geistvolle Auge, wie mild, verzeihend, fein der Mund. Das gescheitelte, schwarze Haar, der mässige Bart kleiden die Physiognomie gut. Aus derselben spricht auch besonders ein grundehrlicher Charackter, dem Ehrgeiz oder Eigennutz völlig fremd ist. Durch Lessing's Gemälde ist Huss bildlich auf alle Zeiten festgestellt, und wer dasselbe einmal gesehen, wird auch bei einer lebhaften Imaginazion sich Huss kaum mehr anders denken können.

Das aber ist in unsern Augen eines der grossen Verdienste des Historienmalers, wenn er grosse Charaktere vergangener Jahrhunderte, von denen sich kein gutes Bildniss auf unsre Zeit erhalten hat, wieder in's Leben ruft und ihren Geist in eine solche sichtbare Hülle bringt, welche sogleich ergreift und imponirt. Denn die meisten ganz gebildeten Leute, und selbst Gelehrte, welche eine historische Person aus ihrem Wirken und ihren Werken völlig ergründen, sind nur selten im Stande, sich von derselben ein klares Bild ihrer Physiognomie, ihrer Gestalt zu schaffen, und doch wünscht jedermann den Gegenstand seiner Achtung auch in bestimmter äusserer Form sich zu denken oder zu besitzen. Huss, wie Luther, ist uns nun erhalten.

Wir fügen noch einige Bemerkungen über die *Hauptfigur* hinzu, die sich auf ihre treffliche *technische* Behandlung beziehen. In dem Incarnat (Teint) sind unter strenger

Beobachtung des ästhetischen Maasses die körperlichen Leiden mehr angedeutet, als laut ausgesprochen, u. dieser Ton, wie die ganze Physiognomie ausserordentlich schön und wahr. Wenn man ganz nahe hinzutritt, bewundert man erst recht, wie dieser Kopf zusammengearbeitet ist. Trotz der grössten Bestimmtheit scheint doch Alles eher durch einen zauberischen Hauch, als durch Menschenhand entstanden zu sein. — Mit gleicher Liebe und Sorgfalt ist die ganze Figur vom Scheitel bis zur Sohle, die zarten Hände, das geschmackvolle dunkelbräunliche Gewand (an den Leib anschliessend, mit weitem pelzgarnirtem Uebermantel von gleicher Farbe) kolorirt und ausgeführt. Kurz, diese Gestalt ein meisterhaftes *Ganzes*, an dem nichts zu wünschen übrig bleibt. Unwillkürlich erinnert man sich dabei der Worte jenes Autors: »die Malerei ist etwas so Wunderbares, dass nur die lange Gewohnheit, vieles Gemalte zu sehen, ihr das Wunderbare in etwas benimmt.« —

Die übrigen Parthieen des Bildes sind ebenfalls ausgezeichnet, und in richtiges Verhältniss zu dem Eindruck der Hauptfigur gesetzt. Auf der *linken* Seite vorerst drei Cardinäle (in ihrem rothen Costüme), als Verhörrichter die wichtigsten Personen des anwesenden Klerus, alle drei von vernichtenden Gedanken gegen den Ketzer erfüllt *). Der älteste unter ihnen — in der Mitte — mit langem, weissem Bart deutet mit dem Daumen seiner linken Hand auf ein Buch, wohl die Sammlung päpstlicher Decretalen, und scheint Huss eben anschnauben zu wollen, dass er dieselben anzugreifen sich unterstehe. Sein College zur Linken verbirgt seine Erbitterung ebenso wenig. Der Dritte dagegen, von jüngern Jahren, hierarchischer noch, als sie, aber von

*) Wir brauchten den Ausdruck »Verhör und Verhörrichter« bisher, weil es uns scheint, man könne da nicht wohl von einer Disputazion und von Opponenten reden, wo die Gegner des Sprechers zugleich seine Richter sind.

grösserer Verstellungskunst und feineren Formen, gibt sich das Ansehen eines prüfenden Hörers, der indessen auszudrücken scheint, er wollte Huss leicht widerlegen, wenn er es nicht unter seiner Würde hielte, jetzt noch, nach allem Vorgebrachten, sich mit ihm einzulassen. Dieser Kopf besonders ein meisterhafter Typus eines Hochkirchlichen, dem das Interesse der Kirche oberstes Gesetz ist. Neben den Cardinälen (ganz vorn sitzend) ein wohlgenährter Bischof im vollen, reichen Ornate, dem der ganze Handel lästig fällt; er scheint über Huss am meisten ungehalten zu sein, dass er die Genusssucht geistlicher Grossen nicht billigen kann, und sie überhaupt in ihrer Ruhe stört. Von höherer Bildung der etwas tiefer sitzende Bischof, nachdenkend, das Kinn auf die Linke gestützt; sein fernsehender Blick sagt ihm wohl, dass Huss'ens Scheiterhaufen Böhmen in Flammen setzen werde gegen die katholische Religion. Er weiss, dass die Gräber der Märtyrer denen, welche sie erschlugen, gefährlich werden, dass aus solchen Grabhügeln riesenhafte Geister erstehen und dass mit Geistern bös kämpfen ist. Gerne würde er zur Entlassung des Angeklagten stimmen, wenn es nur der Consequenzen wegen anginge. Mit welcher Wahrheit, Kraft und Eleganz sind nicht auch alle diese Figuren durchgeführt! Wie sehr ist Lessing des Incarnats Meister; selbst die brillantesten Farben, die rothen Gewänder der Cardinäle, die reichen Costüme der Bischöfe vermögen der Carnazion keinen Eintrag zu thun. In der *zweiten* Linie dieser Seite heben wir heraus: einen ehrwürdigen böhmischen *Geistlichen* mit weissem Haar, und einen böhmischen Edelmann (Wenzel von Tuba?) von schönen Gesichtszügen und starkem Körperbau, welche Huss nach Constanz geleiteten. Beide Männer sind ganz Ohr und Auge, und schweben zwischen Furcht und Hoffnung für ihren Freund. Welcher Contrast zwischen ihnen und dem auf gleicher Seite,

aber näher bei Huss stehenden Dominikaner, der wohl in frühern Verhören ihm als Gegner gegenüberstand, und ihn jetzt arrogant und voll Rache im Herzen verächtlich über die Achsel anschaut, bei sich selbst denkend, der Scheiterhaufen sei nicht nur das passendste, sondern auch das gottgefälligste Mittel zur Abwendung jeder Religionsgefahr.

Auf der *rechten* Seite des Gemäldes, ganz vornen, ein von dickem Fleisch und Blut strotzender Bischof (im vollsten Ornat), brutal vornehm auf seinem Stuhl sich spreizend, den kaiserlichen Geleitsbrief für Huss spielend in der Hand haltend, einem Dominikaner, der mit ihm spricht, bedeutend, wie dieses Papier die hohe Kirche wenig genire, und man endlich mit dem Ketzer, dem nur Hohn und Strafe gebühre, fertig machen werde. Ihn unterstützt der Mönch, ein vollendeter Schleicher und Heuchler, mit dienstfertigen Worten. Im Rücken des Bischofs (im Vordergrund) eine auffallende Gestalt, ein Greis, sitzend, etwas gebückt, von weissem Haupthaar und Bart, in violetter Kleidung, Profil, etwa ein General der Silvestriner, von Hussens muthigem Auftreten überrascht, und noch nicht mit sich selbst einig, was man mit demselben anfangen solle. Das blasse Antlitz trifft in der technischen Behandlung ziemlich mit dem Incarnat von Huss zusammen und ist wieder — wie auch die Hände und alles Andere — unübertrefflich schön und wahr gemalt. Hinter diesem eine Gruppe von drei sitzenden Hierarchen: zuerst ein italienischer Bischof von südlicher Physiognomie (auch dieser Teint meisterlich), schwarzem, durchbohrendem Auge, schwarzem Haar, in seinem verbissenen Munde den Hass gegen den Ketzer zeigend; der zweite mehr von deutscher Gesichtsbildung, Huss scharf fixirend, erbittert; der dritte, in schwarzer Mönchskleidung, seinen Mund zum unheimlichen Lächeln verziehend; man wird nicht klug, ob ein Gedanke von Huss, oder seine

vergebliche Vertheidigung, oder die Aufregung mancher Anwesenden, oder was sonst ihn zum Lächeln bringt, das mit seiner offenbar kalten, innern Gesinnung im Widerspruche steht. Ein solch mystisches Wesen gehörte unter die Versammelten. Hinter dieser Gruppe noch ein Sitzender mit schwarzem Käppchen von ziemlich unbefangenem Aussehen. In der *zweiten* Linie stehende Figuren: zunächst bei Huss der Mönch, den wir schon berührten, neben ihm zwei Pfaffen: der eine in schwarzer Kutte, von Parteiwuth erfüllt, der andere, in grauem Bart, indifferenter. Weiterhin ein Mann von schonender Denkungsart; endlich ein Mönch mit starkem Bart, von schöner, aber düsterer Physiognomie, welcher Huss für einen zwar im Irrthume Befangenen, aber nach seiner Ueberzeugung Handelnden zu betrachten, und daher seinen Tod nicht zu billigen scheint.

So fassten wir die sämmtlichen Charaktere dieses herrlichen Bildes auf, mit welchem sich Lessing, obgleich er schon vorher hoch stand, auf Einmal um eine ganze Zahl von Stufen höher schwang. Selbst diejenigen, welche mit der Tendenz des Bildes nicht einverstanden sein sollten, werden die geistreich durchgeführten Individualschilderungen und die ausserordentlich meisterhafte Technik in allen Theilen nicht läugnen können. Wie schwer sind aber nicht klare Charakterschilderungen! Sie zu geben, wie Lessing, dazu bedarf es Talent und scharfen Verstand und Einbildungskraft: offenbar Geschenke der Natur, die sich nicht anlernen lassen. Mancher glaubt, in seine Composizion Charakter gelegt zu haben, und wir finden nur Uebertreibung darin; irgend eine herz- und nierenerschütternde Handlung, wo die Figuren bei aller körperlichen Anstrengung doch charakterlos bleiben. Es schwebt uns, indem wir diess schreiben, gerade ein Bild im Pariser-Louvre vor, die Sündfluthscene von Girodet-

Trioson. Den Ausdruck der Leiden, überhaupt des Affekts, kann der Künstler der Natur ablauschen und hierin eine grosse Geschicklichkeit erwerben; zur Charakterzeichnung aber gehört, wie gesagt, mehr. Daher treffen wir auch bei dramatischen Künstlern weit öfter die *Temperamente*, als den *Charakter* des Menschen geschildert. Solche Bilder wecken zwar, wenn sie kühn behandelt sind, das Interesse auch, aber doch nicht auf lange. Lessing hat in grössern und kleinern dramatischen Bildern, in mannigfach reichen Composizionen immer das *Wesenhafte* im Menschen mit meisterhafter Klarheit ausgedrückt, und hierin scheint uns mit ein Theil seiner Grösse zu bestehen.

Das *Technische* in dem *ganzen* Gemälde von Huss (nicht nur in der Figur des letztern), ist superb. Alle Theile durchdringt gleichmässig treffliche Zeichnung und Modellirung. Dann, wie massenhaft die Behandlung. Daher die grosse Haltung des Ganzen. Lichter und Schatten flattern nicht zerstreut umher, sie sind schön in Parthieen geordnet. Wie rein und lebendig endlich die verschiedensten Carnazionen. Fernow bezeichnet als das Ideal des *Malers*: »Vereinigung der grössten Wahrheit und Schönheit des Colorits im Einzelnen mit der grössten Schönheit und Harmonie desselben im Ganzen.« Dies Ideal hat Lessing in seinem Huss verwirklicht. —

Die meisten jetzigen Kirchenmaler bekennen sich zu der katholischen Religion, und die katholische Auffassung ihrer kirchlichen Vorwürfe kann nicht befremden; selbst manche protestantische Künstler finden das katholische Element malerischer, das Gemüth ansprechender, als das evangelische, und legen jenes ebenfalls in ihre Composizionen. In Lessing ist nun endlich, was er mit seinem Huss auf's Entschiedenste bewiesen, ein Künstler von bedeutendem Rufe mit dem klaren Bewusstsein aufgetreten, als Organ der protestantischen Kirche zu wirken, und wir wünschen, dass

er in dieser Richtung neue Werke schaffe. Bei der heutigen Civilisazion darf, ohne dass diess Religionseifer nach sich ziehen sollte, wohl die protest. Hälfte der Menschheit fordern, dass ihre Vorfechter in religiösen Dingen durch würdige Künstlerhände, namentlich in *monumentalen* Bildern verewigt werden. Gönnen wir Protestanten den Katholiken ihre zahlreichen Heiligen- und Legendenbilder, wissen wir in denselben Poesie und Kunst zu schätzen, so dürfen wir auch auf Gegenrecht Anspruch machen. Welch ein reiches, schönes Feld aber eröffnet sich nicht einem Historienmaler, der die Geschichte des Protestantismus bearbeiten will. Um nur Eines Vorwurfs zu gedenken, wie erhebend müsste eine Darstellung von Luther auf dem Reichstag zu Worms wirken, wenn ein Künstler, wie Lessing, sie componirte und ausführte! Es existirt eine solche in Worms von Seekatz, aber sie ist ganz ungenügend. Wird unser Wunsch nach dergleichen Bildern in Erfüllung gehen? — Ueber Lessing werden wir bei Düsseldorf noch Näheres berichten.

Zweiter Nachtrag.

Wir vernehmen theils privatim, theils durch öffentliche Blätter, dass *Veit* seine Demission als Direktor des St. Instituts eingegeben und dass die Administratoren sie angenommen. Wir lasen, der Ankauf von Lessings Huss habe, seinen Entschluss bewirkt, können dies aber kaum glauben, da ja durch das Overbeck'sche Bild und Anderes erwiesen ist, dass die Administratoren jene Richtung, zu welcher sich Veit vorzüglich hinneigt, nicht nur nicht *ausschliessen*, vielmehr achten. Dagegen läge es schwerlich im Sinne des Stifters des Instituts und der Bürger Frankfurts, wenn man so weit gehen und ein anerkannt grosses Kunstwerk seines freien protestantischen Charakters halber ausschliessen wollte. Das kann wohl Veit selbst nicht verlangt haben. Dagegen hiess es schon seit längerer Zeit, dass

ihm seine Stellung lästig geworden. Ist diess der Fall, will er lieber als Privatkünstler wirken, sich der amtlichen Obliegenheiten entledigen, wer mag ihm diess verübeln? Seine bisherige Laufbahn in Frankfurt war übrigens eine ehrenvolle und segensreiche, und dem Institut wird er gewiss in dankbarem Andenken bleiben. Fällt die Wahl des neuen Direktors wieder auf einen renomirten Mann, wie wir nicht zweifeln, so dürfte auch der Anstalt aus dem Wechsel kein Schaden entstehen. Neue Kräfte (neues Salz), neuer Schwung! »Rücksichtlich der Wahl eines neuen Direktors, schreibt man uns von Frankfurt, wird die Administration jedenfalls sehr vorsichtig und ganz vorurtheilsfrei verfahren. Veit ist übrigens wenigstens wohl auf mehrere Jahre für unsere Stadt gewonnen; er hat in dem sogenannten deutschen Herrenhause, ›das dem Hause Oestreich gehört und an der Brücke liegt, sechs grosse Säle zu Ateliers für sich und seine Schüler gemiethet (auch Steinle wird dahin ziehen) und das Fortwirken dieses Meisters muss den besten Einfluss auf das hiesige Kunsttreiben ausüben. *Veit* hat neulich von einigen Katholiken den Auftrag erhalten, ein Bild für den Hochaltar des Domes für 10,000 fl. zu malen.«

2. *Privatsammlungen.* *)

a) Bei H. Brentano-Laroche eine Sammlung *alter Miniaturen*, vierzig Blätter in Duodez, die früher ein Manuscript zierten und welche der Eigenthümer herausnehmen und geschmackvoll einrahmen liess. Aus Inschriften ergibt sich, dass Chevalier Etienne, Ludwigs XI. Schatzmeister († 1474), dieselben malen liess. Der Verfertiger soll *J. Fouquet aus Tours* sein, doch scheint

*) Wir gehen diessmal von unserm System, der Privatsammlungen nur statistisch ohne weitere Bemerkungen zu erwähnen, theilweise ab, weil sich in denselben ganz besondere Seltenheiten oder bedeutende Werke berühmter *lebender* Künstler vorfinden.

diess noch nicht gehörig ermittelt. Immerhin haben wir hier glänzende Belege der kunstvollen alten französischen Miniaturmalerei vor uns. (S. Bd. I. p. 473.) Die sämmtlichen Bildchen scheinen uns von der gleichen Hand herzurühren; — übereinstimmender Styl. Ihre *ideale*, wie die *technische* Seite sehr lobenswerth. Ein ungeheuchelt frommer Sinn (den wir ebenso wohl schäzzen, als den erheuchelten fliehen) zieht sich wie ein Faden durch alle Darstellungen hindurch. Das vorherrschend Gemüthvolle überall empfunden, nicht affektirt. Der Pinsel sehr delikat, kräftig, gewandt; selbst die kleinsten Köpfe, welche man mit unbewaffnetem Auge kaum recht erkennt, haben, durch die Loupe betrachtet, noch ihren bestimmten, guten Ausdruck. Wer unter den heutigen Künstlern an der Tiber oder Seine, am Rheine oder an der Isar besässe die unendliche Beharrlichkeit, mit solchem Fleiss solche Bilder herzustellen! Schönere Miniaturen sind uns selbst in Paris nicht vorgekommen, und die Sammlung gehört vielleicht zu dem Besten, was man überhaupt an alten Miniaturen sehen kann. — Herr Brentano besitzt auch werthvolle Oelgemälde.

b) Bei Herrn Schöff Brentano ebenfalls sehenswürdige ältere Gemälde; für den Kunstkenner aber von besonderm Interesse seine *complette* Sammlung aller von *Marc. Anton Raimondi* gestochenen Blätter in guten Abdrücken, welche schon zur Zeit des Künstlers einer seiner Verehrer soll an sich gebracht haben. Marc. Anton, geb. 1488, hatte bekanntlich in der Kupferstecherkunst eine neue Epoche gegründet, er ging tief in den Geist seiner Vorbilder ein und arbeitete vorzugsweise nach Raphael. Wenn wir nicht irren, können sich bloss noch Rom und Wien rühmen, seine Blätter vollständig zu besitzen.

c) Bei Herrn Philipp Passavant unter andern der Verkauf Joseph's von *Overbeck*, einer der ausge-

zeichnetsten *Cartons*, die wir je gesehen; die Figuren annähernd lebensgross, alle Charaktere geistig und formell äusserst schön durchgeführt, die Conturen von plastischer Bestimmtheit, das Ganze von grossartiger imponirender und malerischer Wirkung, mit Einem Wort, eine Composizion vom edelsten Styl. (Sie ist durch Oeri in Zürich lithographirt.) Eine Bleistiftzeichnung von Overbeck, die 7 magern Jahre, ist ebenfalls superb: die Hauptgruppe eine hungernde Familie; seitwärts ein heulender Wolf, ein ausathmendes Pferd dabei, kurz das Elend schauerlich schön symbolisirt.

Beide Composizionen hat Overbeck in Rom al Fresko ausgeführt. Siehe pag. 21.

d) Bei Herrn John recht gute, seinen Geschmack beurkundende Gemälde von lebenden Künstlern. Die Perle der Sammlung aber ist eine Landschaft von *Lessing* (ziemlich grosses Format), einsame, felsigte, von einem Bache belebte *Waldparthie*, romantische Natur; im Vordergrund eine alte grosse Eiche, neben welcher zwei von ihren Pferden gestiegene Pilger knieend sich niedergelassen, eine zu der bedeutsamen Stimmung des Bildes trefflich passende Staffage, wie denn bei Lessing meist die sämmtlichen Theile der Composizion einander ergänzen und den Gesammteindruck heben. Der Rhytmus in der Concepzion, die Wahrheit und das Leben in Zeichnung und Färbung, die Kraft des Vortrags, wie man sie selten bei Landschaftern findet, die Sorgfalt der Ausführung auch in den Details, Bach, Gestein, Pflanzen — die Eiche möchten wir eine köstliche plastische Figur nennen —, dann die Luftperspective, kurz Alles grenzt an's Zauberhafte. Man muss solche Bilder durch die hohle Hand, abgelöst von allen Nebengegenständen, betrachten, um sich ganz hinein zu denken und sie recht zu geniessen. Die Studien zu diesem Werk hat Lessing 1836 im Sollingerwald gemacht, und diese Studienreise soll überhaupt für seine

Entwickelung im Landschaftsfach von sichtbaren Folgen gewesen sein und ihm die Geheimnisse der Waldnatur ganz aufgeschlossen haben. Der Beweis liegt vor.

H. John besitzt auch von den lebenden *Frankfurtermalern Radel* und *Morgenstern jgr.* brave Landschaften.

e) Bei Herrn Bernus-du-Fay ebenfalls treffliche Werke neuer Künstler*): unter andern ein *Apollo*, Statue des geschickten Bildhauers *Bissen*. Der Künstler, in Dänemark 1798 geboren (in der Gegend von Schleswig), geniesst eines verbreiteten gegründeten Rufs; er hielt sich etwa zehn Jahre in Rom auf. Von ihm aus früherer Zeit die vier Engel in den vier Ecken der Schlosskapelle in Christiansburg. Von ihm ferner — nebst mehreren ausgezeichneten Büsten, z. B. Oersted's — zwei Statuen, der Jäger Kephalus mit dem Hunde und eine Atalante auf der Jagd, welche er noch 1840 in Rom unternommen. Dann ward er nach Copenhagen berufen, um ein mehrere hundert Fuss langes Fries im grossen Schloss-Saal auszuführen, eine Darstellung der Entwickelung des Menschengeschlechtes nach der griechischen Mythologie; die Composizion soll sehr reich und in meisterhaftem Styl gehalten sein.

Bei Bernus ferner ein Oelgemälde von *Veit*, die *beiden Marien*, und ein zweites von *Steinle*, *Maria mit dem Kind*, welche des Beifalls aller Kenner geniessen. Im Kunstblatt vom 15. Dec. 1842 lasen wir mit Bezug auf *Veits Marien* Folgendes: »Es gehörten in der Casa Bartholdi (s. p. 21) Veits Gestalten in dem Traum von den fruchtbaren Jahren (s. Carton p. 191) nicht der Wirklichkeit an, sie sind auch nicht in der Wirkung mit Sculpturen zu verwechseln, allein sie haben innerhalb ihrer idealen oder poetischen Grenzen wirkliches Leben, sie sind Träger des Gedankens, aber nicht selber wandelnde Gedanken. In dieser alten, zu hoher Vollen-

*) Leider konnten wir, da die Familie Bernus nicht anwesend und das Haus geschlossen war, die Kunstsachen nicht sehen.

dung gesteigerten Kunstweise scheint mir das Bild der beiden Marien vor dem Grabe von Veit ausgeführt. — Vor dem verschlossenen Grabe (Christi) harren, in tiefen Schmerz versenkt, die beiden Frauen; nichts Lebendes regt sich in ihrer Nähe; ernste Stille rings umher und nur das Grauen des Morgens weckt zugleich mit den Menschen die Hoffnung auf Einen, der komme, das Grab zu öffnen. Tiefe, klare Färbung, reinste Harmonie und ergreifende Wirkung zeichnen dies Gemälde aus. Wohl ist es ein ideales Leben, welches der Künstler unserm Auge aufschliesst, wohl ist es der Gedanke, aus welchem die Darstellung hervorgegangen: — aber er ist Fleisch geworden; und während wir ihn in unserm Herzen bewegen und die Fragen nach der Auferstehung Christi und unserer eigenen in uns aufwerfen, werden wir in die Zauberkreise einer verklärten Welt gezogen, in welcher — wie in der unsern — die Sonne aufgeht und warmes Blut die Adern durchströmt.« —

Steinle's Maria wird in der gleichen Nummer des Kunstblattes so beschrieben: »Auf der Höhe des Capitols in Rom sitzt die selige Mutter mit dem Kinde in ihrem Schooss, im Hintergrund sieht man das römische Forum, ein musicirender Engel kniet vor der Gruppe und seine Töne treffen und bewegen das Herz des Kindes, das — nicht etwa die segnende Hand nach uns oder die liebkosende nach der Mutter ausstreckt, sondern — in den Himmel verloren aufwärts schaut.« Das Neue und Wahre dieser Darstellung, in Verbindung mit sehr vollendeter Ausführung und namentlich einer lieblich ernsten Stimmung, muss Jedermann ansprechen, und ich freute mich sehr, als ich hörte, dass *Schäffer* das Bild in Kupfer stechen wird.« Ein Freund von uns fällt über dasselbe ein ganz übereinstimmendes Urtheil: »Steinle's Maria ist technisch vortrefflich gemalt und macht den lieblichsten Eindruck. Trotz der Fluth von

Madonnenbildern nicht die geringste Reminiscenz. Jeder Künstler erstaunt über die Originalität und ungesuchte Neuheit des Gegenstandes. Die Formen sehr edel.« Als ein ausgezeichnetes Kunstwerk von *Veit* bei Bernus wird uns auch das lebensgrosse Porträt der Madame * * (in Oel), für welches ein Kunsthändler seines Kunstwerthes wegen und abgesehen von dem Interesse, das es als Porträt für die ihr Nahestehenden hat, 80 Carolin (natürlich umsonst) geboten hat, geschildert.

f) Herr Rath Finger hat sich eine nicht geringe Zahl vorzüglicher niederländischer Bilder erworben — gute Auswahl —; sein Bruder, Herr F. Finger, besitzt sehr viele vortreffliche Grabstichelwerke.

g) Bei Herrn Rath Schlosser meisterhafte Zeichnungen neuerer Künstler. — Dies die wichtigsten Sammlungen.

3. *Privatateliers.*

Obwohl es nicht in unserer Absicht liegt, alle lebenden Frankfurterkünstler näher zu charakterisiren, und wir in dieser Beziehung in die allgemeine Skizze (pag. 95) so viel aufgenommen haben, als unser Plan es zuliess, glauben wir doch noch von zwei Künstlern nachträglich sprechen zu sollen, über welche ausführlich zu verhandeln die Städ. Sammlung uns keine Gelegenheit darbot, da sie von ihren Arbeiten noch nichts besitzt.

Der erste ist *M. Oppenheim* (s. pag. 96), der in München und Italien gute Studien gemacht hat und in seinen, meist alttestamentlichen Composizionen gewöhnlich eine warme, nazionelle Empfindung (er ist mosaischen Glaubens) durchblicken lässt, die wir an ihm sehr respektiren. Sein Styl, so weit wir darüber aus gesehenen Gemälden und gestochenen oder lithographirten Blättern urtheilen können, scheint uns mitunter, auch in Darstellung alt-geschichtlicher Motive, ziemlich modern und überaus weich, wie z. B. in der Arche, aus welcher Noah mit den Seinigen herausschaut, im

Besitz des Grossfürsten Alexander, von Wagner gestochen, und in der Susanna im Bade, wie sie von den beiden Alten überrascht wird, im Besitz des Bankier Rothschild in Frankfurt, von Raczinski im Holzschnitt in seine Kunstgeschichte aufgenommen. — Das *Colorit* von Oppenheim ist im Durchschnitt gut, nicht selten brillant. Von seinen bekannteren Bildern führen wir noch an: die Zurückkunft des jungen Tobias (s. Buch Tobias); David, vor Saul die Harfe spielend; der aus dem Feldzug gegen Napoleon am Abend des Schabbes in's väterliche Haus zurückkehrende, der israelitischen Religion angehörende deutsche Soldat. Die von Opp. gemalten Porträtfiguren der Kaiser Otto IV. und Joseph II. im Römer (pag. 112) beurkunden seine grosse technische Fertigkeit im Fach der Bildnisse; die Köpfe sind mit grossem Fleiss ausgeführt, das Incarnat gut, die Modellirung sicher. Unter den eigentlichen *Porträts* von Oppenheim gehören jene von Heine und Börne zu den geschichtlich und artistisch interessanten.

Der zweite Künstler, über den wir noch Einiges nachzuholen haben, ist Landschaftmaler *Heinrich Funk* aus Herford (s. pag. 96). Wir sahen zwar nur angefangene Arbeiten in seinem Atelier, unter andern eine Composizion im Charakter der baierschen Gebirgsnatur, welche uns das günstige Urtheil, das wir über seine Arbeiten hörten, bestätigte. Er gilt unsers Wissens als der erste Landschaftmaler in Frankfurt und scheint uns im Styl Aehnlichkeit mit einigen tüchtigen Münchnerlandschaftern zu haben, pittoreske, einsame, zum Theil waldige Parthieen der Natur aufzufinden und sie glücklich mit den Gebilden seiner Phantasie zu verbinden. Die so geschaffenen Concepzionen machen ein harmonisches Ganze aus. Er studirte seiner Zeit in Düsseldorf, und schon damals (1834) urtheilte Raczinski also über ihn: »Sein Talent ist poetisch; seine Farbe hat Glanz; er ist glücklich in Ausführung seiner

Ideen; seine Darstellungen sind von erhebender Art. Der Graf Redern in Berlin besitzt von ihm einen Kirchhof im Sonnenuntergang. Das Bergschloss in Trümmern, im Besitze des Doctors Wolter zu Düsseldorf, ist mit Grossheit und Eigenthümlichkeit gedacht. Die Gegend erinnert an die Berge des Harzes.« Früher scheint Funk sich Lessings Styl zum Vorbild genommen zu haben, und Raczinski sagt von einem seiner Bilder — öde Gegend, im Hintergrund Felsen, in der Mitte ein kleines Gebäude, ein grosser Theil des Gemäldes im Licht —, es sei ganz in der Art von Lessing gehalten. In den Arbeiten, die wir sahen, erkannten wir ein solches Zusammentreffen mit Lessings Styl nicht. Auf der vorjährigen Kunstausstellung in Berlin sah man von Funk den *Chiemsee*, über welches Bild sich das Kunstblatt (Nr. 21 von 1843) dahin ausspricht: »Dasselbe zeigt, wie viel sich auch bei völliger Treue des Einzelnen leisten lässt. Der ganze Mittelgrund — ein Eichwald von Oben gesehen — ist mit derselben Gewissenhaftigkeit wiedergegeben, wie die Hauptlinien des Hintergrundes. (Wie vielen Malern geht schon am Mittelgrunde die Geduld aus!) Ohne mühselige Künstlichkeit ist die Landschaft in allen ihren Theilen, wie in einer Camera obscura, getreu dargestellt.«

Unser Plan erlaubte nicht mehr, als einen blossen *Beitrag* zur Frankfurterkunstgeschichte zu geben. Finden Kenner unser Referat *klar* und im *Wesentlichen richtig*, — Einzelheiten und untergeordnete Dinge werden natürlich immer verschieden aufgefasst, — so sind wir zufrieden: ein *vollständigeres* Bild müsste in einen eigenen, grösseren Rahmen gefasst werden.

Ein Paar *Schlussbetrachtungen* aber können wir nicht unterdrücken. Es scheint uns im höchsten Interesse von Frankfurt zu liegen, dass die Kunst hier eine immer breitere Basis gewinne, und Frankfurt ist als ein

kleiner abgeschlossener Freistaat von ausserordentlichem Nazionalvermögen ganz in der Lage, dies Ziel zu erreichen. Es kann dahin kommen, dass die Mehrheit seiner Bevölkerung bei dieser leichten Concentrirung aller bewegenden Kräfte von Kunstsinn durchdrungen wird, welcher bekanntlich zur Veredlung der Sitten, zur Hebung des Lebens, zur Richtung nach höhern Bestrebungen, zur Entwöhnung von schlechtem Geschmack und niedrigen Genüssen so sehr beiträgt. Der Kunstsinn, wenn er einmal der Kreise der Vornehmen sich bemächtigt, übt namentlich hier seinen wohlthätigsten Einfluss. Statt wie der Reiche sonst sein überflüssiges Geld auf Luxus, auf kostbare und doch innerlich werthlose Tändeleien verschwendet, die ihm bald selbst Langeweile machen, so dass er dann immer wieder andere Gegenstände hinzukaufen muss, um wenigstens den Reiz der Neuheit eine kleine Zeit zu geniessen, — statt wie also der Reiche auf diese Art Tausende in den Wind säet, wird er, *zum Kunstfreund verwandelt*, sich mit demselben Geld Schätze von unvergänglichem Werth sammeln, die seine Einsicht in die Kunst befördern, sein Auge, sein Gemüth immerfort und, je besser seine angeschafften Kunstsachen sind, desto mehr erfreuen und sein äusseres und inneres Leben zu veredeln vermögen. Welchen *täglichen* und immer neuen Genuss müssen nicht Werke von Veit, Overbeck, Lessing, Steinle und Andern, die sich in Privatsammlungen finden, ihren Besitzern gewähren? Durch den Kunstsinn ferner, wenn er einmal einige Klassen belebt, erstarkt besonders auch der allgemeine gute Geschmack, das ästhetische Gefühl; das hat zur Folge, dass selbst für Gegenstände, welche zum gewöhnlichen Hausgebrauche dienen, schöne Formen herrschend werden, wie uns die antike Zeit und das Mittelalter (nämlich zur Zeit als die Kunst blüthe) beweisen. Wie schöne Gefässe hat nicht das kunstreiche Etrurien producirt, zeigten sich nicht in den kleinsten

Geräthschaften der Alten, Oellämpchen u. dgl., die sich in Natura oder in Zeichnungen erhalten haben, durchweg ausgewählte, zierliche Formen? Ferner im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, welch' prächtige Zeichnungen finden wir in Bechern und in dem Gold- und Silbergeschmeide aller Art? Der entschiedene Idiot wird freilich nicht begreifen, was das ausmache, ob bei einem Volke Geschmack oder Ungeschmack dominire. Dennoch liesse sich so zu sagen im Schlafe beweisen, dass ein durch Kunstsinn ausgebildeter Schönheitssinn, namentlich für einen *industriellen* Staat, wie Frankfurt, wo der Erzeugnisse mancherlei geschaffen werden, selbst in ganz *materieller* Beziehung von hoher Wichtigkeit sei. Jedes Fabrikat, zu dessen Hervorbringung Kenntniss der Zeichnung erforderlich ist, gewinnt unter ästhetischen Händen ein gefälliges Aussehen (erhält gutes »Dessin«) und wird unter weniger kultivirten Verfertigern vielleicht hässlich, vielleicht gemein, jedenfalls nicht anziehend. Die geschmackvollen Sachen nun finden überallhin Absatz, die schlechten nicht. Um nur *Ein* Beispiel anzuführen, hätte die bedeutende und sehr sehenswerthe lith. Farbendruckanstalt von *C. Naumann* in Frankfurt (Verfertigung von lithographisch-*farbigen* Kalendern, Visitenkarten, Etiquetten u. dgl.) einen so begründeten und allgemein verbreiteten Ruf sich erworben, wenn nicht ein offenbar vorherrschender Kunstsinn ihren Leitern den richtigen Weg anwiese und sie vor Abgeschmacktheiten schützte?

Alles dies sah gewiss auch Städel, *der Mann des Handelstandes*, sehr wohl ein, als er sein Kunstinstitut gründete und für möglichste Entwickelung der intellectuellen Kräfte junger Leute nach allen Richtungen der Kunst sorgte. Frankfurt kann wahrlich sein eigenes Interesse nicht besser wahren, als indem es Städels Kunstsinn zum Gemeingut zu machen sucht.

Darmstadt.

Obgleich hessische *Residenz*, kam uns Darmstadt bei frühern Besuchen immer todt vor, und wir konnten uns nicht entschliessen, diesmal den langweiligen, zeitraubenden Weg dahin zu machen, den noch keine Eisenbahn abkürzt. Dagegen machen wir den Kunstfreund, der einen Durst nach Darmstadt in sich fühlt, auf einige in artistischer Hinsicht bemerkenswerthe Momente aufmerksam.

Die *Architektur* hat hier seit mehreren Decennien, namentlich seit Moller als Hofbaumeister angestellt ward (1810), bedeutende, sowohl monumentale, als bürgerliche Werke zu Tage gefördert, und Darmstadt kann, mit Bezug auf die Entwicklung der neuen Baukunst, als einer der wichtigsten Punkte in den Rheingegenden angesehen werden, was es hauptsächlich dem schöpferischen Geist Mollers und dem Bausinn schon des verstorbenen Grossherzogs verdankt. So entstanden unter Moller in der Residenz: die katholische Kirche, das Casino, das Opernhaus, die neue Kanzlei, das Theater, die neuen Strassen oder Quartiere mit geschmackvollen Privatgebäuden, zu denen die Altstadt einen wundersamen Contrast bildet. Sodann baute Moller auch die kathol. Kirche in dem nahen Bensheim. Aus der Schule von Moller, über den wir Gesagtes (p. 10 u. 56) nicht wiederholen, sind tüchtige Architekten hervorgegangen, und unter ihm werden ferner würdige Nachfolger sich bilden. —

Ob und was in der *Sculptur* geschieht, ist uns nicht bekannt. Doch schilderte man uns den Bildhauer *Scholl* als einen geschickten Künstler, fügte aber hinzu, er verlege sein Domicil nach Mainz (s. p. 32). Dass Darmstadt in den Besitz eines bedeutenden Monuments von *Schwanthaler* kommen *wird*, haben wir schon (p. 126) gemeldet.

Mit Bezug auf die *Malerei* können wir versichern, dass die *Schlossgallerie*, aus etwa 300 Stücken bestehend, manche gute niederländische Bilder enthält. Nur schade, dass man sie wenigstens früher nicht mit Muse ansehen konnte. Diess scheint wohl noch der Fall zu sein, da Raczinski erklärt, er habe von der Gallerie »nur eine verworrene Erinnerung behalten«. Wenn solche Sammlungen nicht, wie in München, Paris u. s. f., den ganzen Tag offen sind, wenn man vielmehr, den Aufseher an der Seite, die Säle im Schnellschritte zurücklegen muss, so geht der wahre Genuss verloren. Gemälde im Flug *beschreiben* zu wollen, das wäre vollends ein eitles Unternehmen.

Unter den in Darmstadt lebenden *Malern* lobt Raczinski den Landschafter *Schilbach* sehr, besonders die Wahrheit und kräftige Wirkung seiner in Italien gefertigten Skizzen. Als ganz renomirter Künstler ist sodann zu nennen *Jak. Felsing*, Hofkupferstecher und Professor (geb. 1801), Schüler des berühmten Longhi, dessen System, im Stich auch die Färbung, nicht bloss die Form der zu übersetzenden Bilder möglichst getreu wieder zu geben, er ebenfalls befolgt und sich also dadurch von den deutschen Kupferstechern der sogenannten Zeichnungsmanier (wie z. B. Thäter) unterscheidet. Zehn Jahre hatte Felsing in Italien gelebt und schon dort, wie seither, treffliche Blätter edirt. Er stach nach Raphael, Correggio, del Sarto, C. Dolce etc., in den letzten Jahren auch nach neuern Meistern, wie Overbeck, Bendemann u. s. f. — Sein Bruder Joh. Heinrich (ebenfalls Kupferstecher) ist bekannt als einer der geschicktesten Kupfer*drucker*. Er verhält sich in dieser Eigenschaft zu seinem Bruder Jakob, wie der Apotheker zum Arzt. Früher verstanden nur die Pariser, einen vollkommen guten *Abdruck* von den Platten abzuziehen; Felsing kennt jetzt aber alle chemischen und mechanischen Mittel ebenso gut und hat sich um

die deutsche Kupferpresse sehr verdient gemacht. Ihm werden auch fast alle wichtigern Platten zugesendet.

In Darmstadt existirt ein *Kunstverein*, der mit Carlsruhe, Mannheim, Strassburg und Mainz zu einem gemeinschaftlichen Turnus jährlicher Kunstausstellungen sich verbunden hat.

Dies, was wir über Darmstadt zu berichten haben. Nun an den Rhein.

Von Frankfurt nach Coblenz.

Etwa eine Wasserstunde unterhalb Mainz liegt *Schierstein*: daselbst findet der Kunstfreund neben vielen Antiquitäten eine Sammlung von Bildern aus der italienischen, altdeutschen, niederländischen und französischen Schule bei Herrn Archivar *Habel*, ein grosser Antiquitätenkenner und Kunstfreund. Als das Beste in seiner Sammlung gelten (nächst seinen schätzbaren Urkunden) die Landschaften von *J. Vernet* (I. pag. 477).

Unterhalb Hattenheim im Schloss *Reichartshausen*, dem Besitzthum des Grafen von Schönborn, vorzügliche *neuere* Kunstwerke; *Sculpturen* von *Thorwaldsen* (pag. 62) *Launitz* (p. 88) und Andern; *Gemälde* — die h. Familie von *Overbeck* (p. 173), Telemach und Eucharis von *David* (I. 478), der sterbende Räuber von *Robert* (I. 480), Bilder von Angelika *Kaufmann* (I. 229), von *Dav. Wilkie* (I. 321), von *Gerard* (I. 479), von *Gros* (I. p. 479), von *Stieler* (II. 106), von *Peter Hess* in München etc.

Ein ungünstiger Zufall verhinderte uns, die Sammlung einzusehen, welche von *competenter* Seite als eine ausgezeichnete geschildert wird, wie dies übrigens schon die Namen der betreffenden Künstler erwarten lassen. Das Bild von Overbeck ist uns durch den Stich von *Felsing* (p. 217) bekannt, die Composizion fromm, der Kopf der Madonna besonders schön. Das Bild von *Wilkie* »die Ueberraschung«, wird uns als eines seiner besten be-

zeichnet: eine in's Zimmer getretene Frau hält ihrem am Tische schreibenden Mann die Augen zu, um ihn rathen zu lassen, wer da sei. Der Ausdruck in dem weiblichen Gesicht soll wunderbar lieblich und wahr, die Sonnenbeleuchtung in dem Gemälde meisterhaft sein.

Das Schloss *Johannisberg*, Landsitz des Fürsten von Metternich. Die Schlosskirche im romanischen Styl ist vor 1130 erbaut, aber restaurirt. Das Schloss des Styls halber nicht interessant.

In *Geissenheim* eine altdeutsche Kirche, angeblich aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Schiff und Chor von ansehnlicher Grösse. Die alten baufälligen Thürme erhielten vor wenigen Jahren die jetzigen neuen Pyramidalaufsätze. Ein Architekt Hoffmann (aus Wiesbaden) soll sie gebaut haben. Schade, dass sie nicht höher aufgeführt wurden; übrigens verfehlen sie auch in der gegenwärtigen Gestalt die gute Wirkung nicht.

In dem Landhaus des Freiherrn von *Zwierlein zu Geissenheim* eine Sammlung alter und neuer Glasgemälde, unter andern eine Madonna nach Sassoferato und ein Johannes nach Domenichino von *Helmle* (I. 404).

Rüdesheim: Vaterstadt und Wohnort des als Thiermaler geschätzten *Simmler*, eines ehemaligen Schülers der Düsseldorferschule.

Die Ruine *Niederburg* zu *Rüdesheim* wird vom Bauinspektor Lassaulx als ein sehr merkwürdiges Monument, als Rest eines ehemaligen grossen Castells aus der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts erklärt. Die Form ein länglichtes Viereck, im Innern ein enger Hof. Im Erdgeschoss, dessen Mauern eine Dicke von 8—10′ erreichen, kleine überwölbte, in den zwei obern Stockwerken grössere Räume; die wenigen Fenster enge, niedrig, im Bogen geschlossen.

Die Burg *Rheinstein*, vom *Prinzen Friedrich von Preussen* als verfallene Ruine angekauft, liess derselbe nach einem Plane von *Lassaulx* ganz im alten Burg-

styl herstellen und erweitern. Zuerst leitete Lassaulx selbst, nachher Baumeister *Wilh. Kuhn* den Bau, der von 1825—29 dauerte. Der vordere runde Thurm, der neu hinzukam, das Thorhaus, die Zugbrücke, kurz das Ganze versetzt uns vollständig in das romantische Zeitalter. Das Innere entspricht dem Aeussern bis in die kleinsten Details: im ersten Stock die Eingangshalle, der Rittersaal mit Nebenzimmer, im zweiten mehrere Zimmer der Prinzessin (ein Thurmstübchen), im dritten Stock die Zimmer des Prinzen. Waffen, Mobilien, Trinkgefässe u. drgl., alles mittelalterlich.

In *Lorch* präsentirt sich die altdeutsche Kirche, besonders das Schiff, vom Dampfboot aus recht hübsch. Auch fiel uns in der vordern Häuserlinie ein ganz altes weltliches Gebäude von merkwürdiger Bauart auf, dessen Ursprung und Bedeutung wir aber auf dem Schiff nicht erfahren konnten.

In *Bacharach* die Ruinen der laut Püttmann um 1428 erbauten Wernerskirche, einst gewiss ein vorzügliches Exemplar des Spitzbogenstyls.

Unterhalb Bacharach mitten im Rheinstrom die sog. *Pfalz*, wahrscheinlich von Kaiser Ludwig dem Baier 1326 erbaut, jetzt Eigenthum des *Herzogs von Nassau*, ein viereckiger, unästhetischer, schwerfälliger Thurm mit vielen kleinen Erkerthürmchen, künstlerisch sehr uninteressant.

In *Oberwesel* die Stiftskirche, 1331 unter *Erzbischof Balduin* eingeweiht, hübsch; besonders das Langhaus von schönen Verhältnissen und sehr ansehnlichen Dimensionen. Die Grundfläche beträgt nach Lassaulx 12,205 Quadratfuss. Die spitzbogigen Fenster in Construkzion und Gliederungen trefflich. Der Thurm in pyramidaler Form aufgemauert.

Die Stiftskirche zu *St. Goar* aus dem fünfzehnten Jahrhundert ein würdiges Gebäude. Bemerkenswerth auch auf der Anhöhe daselbst die Burg Rheinfels, 1245

erbaut, 1797 von den Franzosen zerstört, eine der bedeutendsten Ruinen am Rhein.

Die Pfarrkirche zu *Boppard*, besonders das Chor interessant, welches Lassaulx in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts setzt und es »ein vorzügliches Exemplar des Uebergangsstyls« nennt *).

Weiter unten bei dem Städtchen Rhense liegt der historisch merkwürdige *Königsstuhl*, auf welchem einst die Rheinischen Kurfürsten tagten; eine achteckige, auf Säulen und Schwibbogen ruhende Steinmasse von 24′ Durchmesser und 18′ Höhe; oben standen acht steinerne Sitze, einer für den Kaiser, sieben für die Kurfürsten; 14 Stufen führten zu den Sitzen. Das Monument, während der französischen Revoluzion zerstört, wird jetzt auf Befehl des Königs von Preussen durch *Lassaulx* wieder in der ursprünglichen Gestalt hergestellt.

Die Burg *Stolzenfels*, wahrscheinlich in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut, öfter der Aufenthalt der Kurfürsten von Trier, im Jahr 1689 von den Franzosen zerstört, ist seit Jahren Eigenthum des jetzigen *Königs von Preussen*, der dieselbe im alten Burgstyl mit Thürmen, Erkern, Zinnen u. s. f. restauriren und mit Fresken schmücken lässt. Bereits vorigen Sommer hat *A. Lasinski* (siehe über ihn Cöln) in der Thorhalle kolossale Wappenhalter mit dem Preussischen und Baier'schen Wappen (im Hintergrund Cöln) zu malen angefangen, und eine historische Composizion für Stolzenfels von ihm haben wir schon im Carton gesehen: Ruprecht von der Pfalz, 1400 auf dem *Königsstuhl* zum deutschen Kaiser erwählt, besucht den Kurfürsten von Trier auf Stolzenfels. Der Künstler wählt den Moment, da der Kaiser mit seinem Sohn und anderen Gefährten in einem Nachen an's Land stösst, und hier von dem benannten Kurfürsten, wie auch von den Kur-

---

*) Betreffend den Uebergangsstyl im Allgemeinen s. p. 3 u. 4.

fürsten von Mainz und Cöln festlich empfangen wird. Bauerntöchter reichen nach herkömmlicher Sitte dem hohen Gaste Geschenke, Wein, Brod, Fische u. dgl. dar, wofür er ihnen wohlwollend zu danken scheint. Die Anordnung einfach, ruhig, klar; ein offenes Verhältniss zwischen Fürst und Volk, zwischen Weltlichen und Geistlichen das Hauptmotiv; einzelne Gruppen und Figuren fein. — Ferner soll *Stilke* (s. Düsseldorf) einen Saal im Schlosse mit Fresken aus der deutschen Geschichte schmücken. Den allgemeinen Plan scheint der Künstler schon ziemlich in der Idee verarbeitet zu haben; im Einzelnen war noch das Meiste erst im Werden; von Stilkes reicher Phantasie und technischer Fertigkeit lässt sich aber ein schöner Cyclus von Bildern erwarten. — *Gras* in Cöln endlich wird für das Schloss auch *Glasgemälde* fertigen.

Coblenz.

Statistisches.

Coblenz, früher der Sitz des Kurfürsten von Trier, 1688 vergeblich von Vauban und von Ludwig XIV. selbst belagert, 1794 aber von den Franzosen genommen und während der französischen Herrschaft Hauptstadt des Rhein- und Moseldepartements, 1815 Preussen einverleibt und jetzt Sitz des Oberpräsidenten der Rheinprovinz und mehrerer Collegien, — Coblenz zählt 16,000 Einwohner, das Militär nicht gerechnet. Die Lage der Stadt am Zusammenflusse der Mosel und des Rheins ist anziehend; die Häuser längs dem Rhein modern und weiss, jene nach der Moselseite alt und schwarz. Die Strassen schienen uns weder sehr belebt, noch öde. Der Schlossplatz mit der neuen Schlossstrasse und der Clemensplatz geräumig, der kleine Paradeplatz schattig. Ein-

zelne Gassen ziemlich enge; hie und da noch alte Häuser mit den beliebten Erkern, auch etwa mit Steinbildnereien. Uebrigens ist Coblenz befestigt, und das gegenüberliegende Ehrenbreitenstein wohl eines der kolossalsten Werke neuerer Festungsbaukunst. — Im Casino jeden Abend Gesellschaft; an andern Vergnügungsorten auch kein Mangel. — Coblenz der Geburtsort des Fürsten von Metternich.

Die Kunst.

Lokalgeschichtliche Skizze.

Architektur. Die frischen in Freiburg, Strassburg, Mainz und Frankfurt empfangenen Eindrücke grosser Baumonumente steigern unwillkürlich die Forderungen an dieses Kunstfach. Man wird es daher begreifen, wenn wir immer mehr nur auf ihre wesentlichsten Erscheinungen Rücksicht nehmen. — Ueber die Leistungen der Baukunst in Coblenz folgende Andeutungen. Schon im *neunten* und *zehnten* Jahrhundert entstanden hier Kirchen, allein spätere kamen an ihre Stellen, wie die *St. Kastorkirche* aus dem Ende des *zwölften* Jahrhunderts, die bedeutendste in Coblenz. Dem *dreizehnten* Jahrhundert gehört das *Langhaus der Liebfrauenkirche* an, dem *vierzehnten* das *Chor der Florinskirche*, *) dem *fünfzehnten* das *Chor der Liebfrauenkirche* und das *Chor* der ehemaligen *Franziskanerkirche*, dem *siebenzehnten* die *Jesuitenkirche*, dem *achtzehnten* die *Barbarakirche*, dem *neunzehnten* die Kirche zu *Vallendar* und *Güls*, in der Nähe von Coblenz. Der Freund der Architektur kann also den Gang, den sie hier vom zwölften Jahrhundert bis auf heute nahm, ohne sehr starke Unterbrechungen verfolgen und die unterscheidenden Merkmale zwischen romanischem und altdeutschem Styl, wie auch die Uebergangsformen zwischen beiden, ferner

*) Die übrigen Theile der Florinskirche stammen aus dem zwölften Jahrhundert.

den Styl der nachfolgenden Zeit schauen und erkennen. Wir citiren mit Bezug auf die Baustyle unsere Einleitung (p. 1—6) und wollen Gesagtes nicht wiederholen.

Interessant war uns besonders die Kirche in Vallendar als grössere Schöpfung einer der *jetzigen* Koryphäen rhein. Architektur, des Bauinspektors *Lassaulx* nämlich, dessen wir schon oben (p. 10) erwähnten. Seine Kirchen sind in den Hauptformen nach dem romanischen System erbaut *). Doch ist ihnen, wie das Kunstblatt (Nr. 9 von 1843) richtig bemerkt, ein gemeinschaftlicher Charakterzug eigen, nämlich »das Bestreben nach Verbindung der beiden in der Baukunst herrschenden Richtungen, des Ausbreitens in der Horizontale und des Aufstrebens in der Vertikale.« Gerade hierin und wohl auch in den Gewölbeconstrukzionen scheint uns sein Styl von demjenigen des Architekten Hübsch in Carlsruhe sich zu unterscheiden, obgleich des Letztern Kirchen auch den romanischen Charakter tragen. Es ist recht interessant, eine eigenthümliche romanisch-oberrheinische und romanisch-niederrheinische Bauart durch Hübsch und Lassaulx sich entwickeln zu sehen. »Lassaulx nimmt in der Regel (s. Kunstblatt l. cit.) ein ziemlich flaches Dach mit dem Gibelwinkel von 110°, führt aber den Thurm in einer schmalen, feinen Spitze möglichst hoch hinauf; mit flach oder halbkreisrund geschlossener Thüre, nach herkommlichen ältern Verhältnissen, verbindet er sehr überhöhte Rundbogenfenster von $4^1/_2$ Durchmessern, ohne die bekannte Zuthat von Säulen oder Halbsäulen u. a. m. Starke Profili-

---

*) Nur bei der Kirche in Treis an der Mosel ist er von seinem Systeme abgewichen, indem er dort Thüre und Fenster im Spitzbogen bildete. Im Uebrigen, z. B. in der Construkzion des Dachs und Thurms, gleicht dann die Kirche in Treis wieder den andern von Lassaulx, und sie scheint nicht als ein streng im altdeutschen, z. B. Cölnerstyl durchgeführtes Gebäude, wie die Apollinarskirche (s. unten).

rung vermeidet er, im Detail herrscht grösste Zierlichkeit, Geschmack und feine Ausführung; eine besondere Liebhaberei bilden bei ihm die Treppen, für die er die mannigfaltigsten Formen und Zusammensetzungen gefunden.« Die Thürme von Lassaulx, obgleich sie ganz im Charakter vieler rheinischer Kirchen liegen, stimmen am wenigsten mit unserm individuellen Geschmacke überein. Dies gilt nämlich nur von ihrer Dachform. — Am besten kann der Fernstehende Lassaulx Styl aus den von ihm herausgegebenen Zeichnungen, Grund- und Aufrisse, Durchschnitte und Details seiner Kirchenbauten kennen lernen. »Es spricht sich in diesen Entwürfen, sagt Kugler (Kunstblatt Nr. 15 von 1841), eine sichere und bewusste Sinnesrichtung aus, als durch welche allein die Architektur des heutigen Tages zu einer eigenthümlichen und selbständigen Gestaltung zu gelangen vermag.«

Die historisch-kritischen Notizen, welche Lassaulx als *Anhang* zu der Rheinreise von Prof. Klein verfasst hat, beurkunden seine tiefe historische Kenntniss der alten Architektur und seinen Scharfblick.

Eine kleine Schrift endlich von ihm: »Beschreibung einer neuen Art Mosaik aus Backsteinen«, abgedruckt aus den Verhandlungen des Gewerbsvereins zu Coblenz (von 1839), wird von den praktischen Architekten gewiss sehr geschätzt, indem er ein von ihm erfundenes Verfahren darin mittheilt, kirchliche Fussböden und andere Räume durch einfache musivische, ebenso wohlfeile als haltbare Arbeit zu überkleiden.

So viel über die *Kirchenbaukunst.* — Was nun die *weltlichen* Gebäude betrifft, so müssen derselben im *Mittelalter* in Coblenz nicht wenige gestanden haben: allein sie sind entweder verschwunden oder durch Modernisirung unkenntlich geworden, wie z. B. die erzbischöfliche Burg, jetzt eine Fabrik; das Deutschordenshaus, jetzt Militärmagazin u. s. w. Die Monumente aus

den *letzten Jahrhunderten* aber scheinen, mit Ausnahme des in seiner Art grandiosen *Residenzschlosses*, uns ziemlich geringfügig. Ebenso einige *neuere* Gebäude, wie das Schauspielhaus und das Casino. Das zwar kleine, aber mit Geschmack von *Lassaulx* erbaute *Schulhaus* unweit der St. Kastorkirche dagegen verdient öffentliche Anerkennung. Auch zeugen mehrere neue Häuser in der *Schlossstrasse* von dem verbesserten Civilstyl.

Den Freund von *Festungs-* und *Brückenbauten* muss die Festung Ehrenbreitenstein, wie die Moselbrücke, sehr befriedigen. Jene stammt schon aus sehr frühen Zeiten, erhielt aber im zwölften Jahrhundert und in der Folge bei mehrern Gelegenheiten Erweiterungen, und seit 1815 ihre jetzige furchtbare Gestalt. Die Moselbrücke, auf 14 sehr hohen steinernen Bogen ruhend, kam im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zu Stande und erlitt in der neuesten Zeit Renovazionen. Alle Bauten, die nicht in die Civilarchitektur einschlagen — Festungswerke, Thore, Wachthäuser, Brücken u. dgl. — werden in Coblenz, wie in dem übrigen Rheinpreussen, von Ingenieuren geleitet.

Die *Sculptur*, welche fast allerwärts einen kleinern Kreis von Beschützern zählt, als die Malerei, findet sich auch in Coblenz nicht stark repräsentirt. Die *mittelalterlichen* Bildwerke muss man in den Kirchen suchen, und da finden wir im *Chor der St. Kastorkirche* die Monumente (Statuen) zweier *Bischöfe* aus dem *vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert* in kolossaler Form, Sandstein, von byzantinischer Steifheit nicht frei.

Noch uninteressanter aber kamen uns die Bildnereien in dieser und andern Kirchen aus der *modernen* Periode vor. *) Auch die gehauenen oder geschnitzten Figuren, welche man an Privathäusern, namentlich an Erkern, noch dann und wann trifft, tragen zur Berei-

---

*) Ueber den Begriff »modern« s. p. 9.

cherung der Sculptur wahrlich nicht viel bei. Einige Monumente auf öffentlichen Plätzen aus dem Schlusse jener Zeit verdienen kaum Berücksichtigung.

In der *Gegenwart* scheint dieser Kunstzweig mehr Anerkennung zu finden. Einige Anhaltspunkte sind wenigstens gegeben. Freilich tritt die Sculptur noch nicht als selbständige Kunst, sondern nur als Secundantin der Architektur auf. Es ist dies aber der gewöhnliche, so zu sagen natürliche Gang, wenigstens in katholischen Ländern, wo sich vor allen Dingen, so oft wieder der Kunstsinn überhaupt erwacht, das Bedürfniss herausstellt, die Kirchen zu schmücken. Erst später pflegt man auch öffentliche Plätze und weltliche Gebäude mit plastischen Werken zu verschönern. Daher finden wir die Anfänge der *gegenwärtigen* Sculptur wirklich in den religiösen Gebäuden, in der Liebfrauenkirche in Coblenz, in den Kirchen zu Güls, zu Vallendar und vor dem neuen Leichenhaus bei Coblenz. Lassaulx benutzt jede Gelegenheit, die Bildhauerei als Hülfszweig der Baukunst nach Kräften zu unterstützen. Die erwähnenswerthesten *neuen* Arbeiten scheinen uns zu sein: der *gekreuzigte Christus*, Kolossalfigur, Sandstein, von *Jos. Scholl* (p. 32, 65 etc.) bei dem Leichenhaus; wieder *Christus am Kreuz*, auch kolossal, und an der Liebfrauenkirche von *J. Schorb* aus Coblenz, ein Bild, welches wir indessen nicht zu den ganz untadelhaften zu zählen wagen. Wir sahen von demselben Künstler zu Bonn die kolossalen Gyps-Büsten des Ministers von Stein, des Clemens August von Droste-Vischering, *) gewesenen Erzbischofs von Cöln, und des Fürsten von Fürstenberg, die sicher mehr für Schorbs Talent zeugen werden, wenn die Ausführung in Marmor, welche in

---

*) Schon das Cotta'sche Kunstblatt vom 6. Januar 1842 sprach von dieser und noch einer andern von Schorb gefertigten lebensgrossen Büste desselben Erzbischofs, und erklärt sie für »sprechend ähnlich«.

Rom vor sich gehen soll, den Modellen entspricht. Uebrigens gilt der Künstler, von dem wir leider sonst nichts sahen, wirklich als geschickt, und man rühmt unter anderm eine Composizion von ihm, darstellend einen, wenn wir nicht irren, für Coblenz projectirten Brunnen mit zahlreichen auf das Leben am Rhein und an der Mosel bezüglichen Reliefs, so dass sich erwarten lässt, Schorb — ein Schüler des Bildhauers David in Paris (Bd. I. pag. 470) — werde bei weiterer Entwickelung eine namhafte Stütze der Sculptur in Coblenz.

Ein anderer (junger) Mann, Namens *Wescher*, scheint ebenfalls zu prosperiren. Mehrere von Lassaulx ihm übertragene Kirchenbildwerke hat er brav ausgeführt, unter andern die zwar kleinen *Evangelisten* an der Kanzel in Vallendar. Soll die Sculptur in Coblenz gedeihen, so bedarf sie möglichster Unterstützung von oben herab.

Die *Malerei* wurde während des *Mittelalters*, namentlich zur Blüthezeit der einflussreichen Cölnerschule, hier gewiss auch gehörig kultivirt. Aber mit Ausnahme eines dem *Meister Wilhelm* von Cöln zugeschriebenen grossen Wandgemäldes — *Kreuzigung* — in der St. Kastorkirche und einigen bei Privaten (z. B. bei Lassaulx) aufbewahrten Staffeleibildern im Styl der Cölnerschule ist uns nichts zur Kenntniss gekommen, was auf den Standpunkt hiesiger Malerei zu jener Zeit schliessen liesse. Jede derartige Nachforschung wird desshalb sehr erschwert, weil im dreissigjährigen Krieg und nachher während der französischen Invasionen fast in allen Rheinstädten, also gewiss auch in Coblenz, sehr viele Bilder zu Grunde gingen oder ausser Landes geflüchtet, oder um Spottpreise verkauft wurden. Dazu kam noch die völlige Geringschätzung altdeutscher Malerei, welche früher und so lange herrschte, bis im Anfang dieses Jahrhunderts Boissere, welcher manches rheinische Bild vom Untergang rettete und an sich brachte, nach und nach eine Sinnesänderung im Publikum zuwege

brachte*). Der Umstand übrigens, dass das Wandgemälde in der Kastorkirche von einem Cölner herrührt, dann der Mangel jeder erweislich von Lokalmalern herrührenden Erzeugnisse des Mittelalters, endlich die geringe Grösse der Stadt lassen die Vermuthung zu, dass wichtigere Arbeiten in jener Epoche den Cölnermalern übertragen wurden und dass Coblenz selbst wenige und nur schwächere Künstler hervorbrachte. Die bessern in den Kirchen vorhandenen alten Gemälde daher, wie *Maria und die Apostel* in der Kastorkirche (rechts vom Chor), die *Anbetung der Hirten* in der Kapelle des Bürgerhospitals, die *Geburt*, *Anbetung und Kreuzigung* in der Kirche zu Vallendar u. s. f., wagen wir nicht auf Rechnung von Meistern aus Coblenz zu setzen, sondern nehmen an, sie rühren auch von Cöln oder sonst aus altdeutschen Schulen her. — Sehr interessant wäre es, auf den Autor einer *h. Familie* in der städtischen Sammlung zu kommen. Einige schreiben dieses vortreffliche Bild Leonardo da Vinci zu. Uns schien es aber doch deutschen Charakters zu sein. Ohne Zweifel stammt es aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts und darf den besten Werken von Dürer und Holbein d. jüng. an die Seite gestellt werden. Nach unserer Ansicht übertrifft es alle vorhin bezeichneten Gemälde aus dem Mittelalter, wie auch alle nun folgenden aus der *modernen* Periode.

Eine Menge Kirchenbilder aus der letztern berühren wir als mittelmässig gar nicht einmal. Ueberhaupt finden wir aus jener Zeit weder Arbeiten noch Maler von kunsthistorischer Bedeutung, bis *Januarius Zick*, geb. in München 1733, als churtrier'scher Hofmaler 1761 in Coblenz auftrat. Seine Studien hatte er in Italien gemacht und in Rom den Umgang mit Raph. Mengs (I.

---

*) Boissere's schöne Sammlung ist durch Kauf Eigenthum von Baiern geworden und macht einen Hauptschmuck der Pinakothek in München aus.

229) genossen. Er kultivirte vorzüglich das *historische* Fach, war reich an Phantasie und kühn in der Technik. Kein Gegenstand, kein Material, keine Form schien ihm — das sieht man seiner kecken Behandlung an — zu schwer. Er malte Bilder in Fresko und in Oel, kolossale, wie kleine Figuren. Oelbildchen, getuschte Handzeichnungen u. drgl. muss er in zahlloser Menge verfertigt haben. Bei all' seinen Anlagen konnte sich Zick aber doch von der Richtung und den Fehlern seiner Zeit nicht losmachen. Einen neuen Standpunkt der Malerkunst zu finden, ein neues System zu gründen oder nur vorzubereiten, dazu fehlte es ihm doch an Genialität. Seine historischen Darstellungen sind mehr äusserlicher, als innerer Natur, und können mit den geistvollen Composizionen der neuen deutschen Schule nicht concurriren. Ja selbst in äusserlichen Dingen, z. B. im Colorit, in der Draperie u. s. f., konnte er sich von den damaligen epidemischen Krankheiten, als da sind: Manier, Künstelei, Schwulst u. drgl., selten ganz frei erhalten. Er ist so gut Manirist, als sein Freund Mengs, nur in anderer Weise. *Davon* aber sind wir überzeugt, dass Zick bei seinem moralischen Muth und technischen Talente, namentlich in monumentalen Bildern sehr würde excellirt haben, wenn ihm über die Aufgabe der höhern Kunst die spätern geläuterten Grundsätze zur Kenntniss gekommen wären, mit andern Worten, wenn er die jetzige Zeit erlebt und neben Cornelius, Schnorr, Overbeck, Schadow, Veit u. s. f. hätte wirken können. Zick starb 1797 in Ehrenbreitenstein. Unter seinen monumentalen Arbeiten in Coblenz zählen wir folgende auf: die *Hochzeit zu Cana* und die *Fusswaschung*, Freskogemälde in der Florinskirche; die *Evangelisten*, Kolossalfiguren, auch al Fresko, in der Schlosskirche ebenda; vier auf den *h. Goar und Kastor* bezügliche Darstellungen in der Kastorkirche (kleineres Format). Ausserdem hat er noch an andern Orten grosse

Werke ausgeführt, z. B. im Schlosse zu Engers (auf dem rechten Rheinufer zwischen Coblenz und Neuwied) die Deckengemälde, in Mainz ein Altarbild (pag. 54) u. s. w. Kleinere Arbeiten, Oelgemälde, finden sich in der städtischen Sammlung: ein *kleiner Christuskopf* (bez. mit No. 153), *Maria mit dem Kinde* (1), *Mercur in der Werkstätte des Bildhauers* (83), ein *Satyr* (82), drei *Amourettchen* (126), eine *alte Frau, welche strickt* (39), Gegenstück: ein *alter Mann* (ohne No.), *Bauern, welche Karten spielen* (161). Auch Maler *Bachta* älter besitzt einige Bildchen von Zick und eine beträchtliche Sammlung von seinen Handzeichnungen und Skizzen. Zerstreut endlich muss sich Vieles von ihm noch am Rhein vorfinden. Rücksichtlich der *Produktivität* erreichte ihn schwerlich ein rheinischer Künstler damaliger Periode, selbst nicht einmal der Landschaftmaler *Schütz* in Frankfurt (pag. 93).

Gleichzeitig mit J. Zick lebte im Thal Ehrenbreitenstein noch ein achtungswerther *Porträtmaler*, Namens *Fölix:* die von ihm gemalten Bildnisse der *drei letzten Kurfürsten von Trier* und des damaligen *Fürsten von Neuwied* gelten, besonders das letztere, im Munde von Coblenzer-Künstlern als gediegene Arbeiten. Wir kennen sie nicht. Zwei Porträts in der städtischen Sammlung, die *Eltern des Pastor Lange* (No. 158 u. 159) schienen uns nicht gerade schlecht, aber auch nicht vorzüglich. Fölix starb 1808, ein 72jähriger Greis, in der grössten Armuth. —

Als Uebergangsmann zwischen jener Periode und der Gegenwart dürfte Maler *Bachta* älter, geb. 1782 in Coblenz, zu bezeichnen sein. Er war ein Schüler von Zick, betreibt hauptsächlich das Porträtfach und versteht alte Gemälde gut zu restauriren.

In der *gegenwärtigen* Epoche beginnt die Malerei neu zu blühen, indem eine frische Generazion von bereits aus den Schulen von München, Düsseldorf und Frankfurt hervorgegangenen Künstlern sich hier ihren

Wirkungskreis geschaffen hat. Mehrere in Coblenz geborne tüchtige Männer domiciliren zwar in andern Städten, wie Professor *Mosler* in Düsseldorf (s. daselbst), *Simon Meister* und sein Bruder *Niklaus* in Cöln (dort), *August Lasinski* ebendaselbst (Cöln), *J. Richter* im Haag (s. pag. 240 Kastorkirche), *Hermann Anschütz* in München (geb. 1805), Schüler von Cornelius. Der letztere führte unter andern zu München im Odeonssaale das Urtheil des Midas in Fresko aus, studirte im bourbonischen Museum zu Neapel und in Herculanum und Pompeji die antiken Wandverzierungen, schmückte in dieser Weise mehrere Säle der Residenz in München, malte einige Bilder aus Anakreons Gedichten nach Zimmermann im gleichen Palast in Fresko und übte sich auch mit Glück in der Oelmalerei, wie aus seiner Maria mit dem Kind, seinem Bachus als Knaben und andern von der Kritik belobten Bildern zu schliessen. Ferner lebte *Settegast* auswärts, jetzt in Rom, Schüler von Veit (pag. 140). Endlich starb *Rittig* vor nicht langer Zeit in Rom.

Einzelne dieser Maler haben indessen doch thatsächlich auf die heimathliche Kunst eingewirkt: monumentale Bilder führte Settegast zu Ehrenbreitenstein und zu Coblenz aus, dort die *Findung des Kreuzes Christi* in Fresko, hier die *h. Barbara* in Oel, beides Altargemälde (s. unten); Richter malte den *h. Sebastian*, grosses Oelbild in der St. Kastorkirche. Von Rittig ist die *Himmelfahrt*, kolossales Altarstück in Oel in der Kirche zu Vallendar bei Coblenz. Ein *Cabinetsbild* von Sim. Meister, das Porträt des Pastor Lange, findet sich in der städtischen Sammlung. Fernere Staffeleiarbeiten dieser Künstler mögen wohl zerstreut in Privathänden liegen.

Von einem *Genre- und Thiermaler* aus Coblenz, Namens *Jahn*, geb. 1810, † 1841, sind uns keine Arbeiten bekannt geworden, doch ist seiner an dieser Stelle immerhin zu erwähnen.

Sodann *leben in Coblenz selbst* der *Historienmaler*

Gottlieb Gassen, geb. 1805, in der Schule von München gebildet, und erst seit kurzer Frist zurückgekehrt, rühmlichst bekannt durch seine lyrisch gehaltenen *Composizionen aus Walther von der Vogelweide* in der Residenz zu München, in Fresko ausgeführt. Das Hauptbild stellt den Sängerkrieg auf der Wartburg vor; ferner Walther (der den Umgang der Grossen liebte und suchte) mit König Philipp von Schwaben und dessen Gattin Irene und den Fürsten von Sachsen und Thüringen das Christfest in Magdeburg feiernd; ferner Walther, wie Kaiser Friedrich II. ihn für seine Lieder belohnt und die Kaiserin Constanze ihm einen Lorbeerkranz bereit hält; dann Walther vor Jerusalem, wohin er gepilgert, betend knieend; Walther, nach Deutschland zurückgekehrt, über den damaligen Streit zwischen Geistlichen und Weltlichen trauernd; Walther, in einsamer Natur Lieder dichtend; Walthers Abschied von der Geliebten, als er ins Kloster Tegernsee reist; endlich sein Grab. Auch Gassens Fresken nach *Cornelius* in der Loge der Münchner-Pinakothek verdienen alles Lob.*) In letzter Zeit hat er die *rheinische* Kunst durch ein monumentales Werk bereichert, durch *Freskogemälde* in der Kirche zu *Weissenthurm* (Dorf bei Neuwied), welche uns von competenter Seite als sehr gelungen geschildert wurden.

Auf ebenfalls sehr ehrenwerther Stufe steht als *Landschaftsmaler Joh. Adolf Lasinski*, geb. 1810 (Bruder des oben genannten), der zwar nicht in monumentalen Werken — weil das selten den Landschaftern vergönnt ist — aber in Staffeleibildern seine Tüchtigkeit bewährt. In der Düsseldorferschule machte er seine Studien. Die edlern Leistungen und Bestrebungen seiner Lehrer und Collegen schätzte er hoch, ohne dass er sich jedoch einen aus ihnen als bestimmtes Vorbild gewählt hätte; vielmehr verfolgte er, namentlich als selbstständig ge-

*) Einige Aufschlüsse über den Inhalt der betreffenden Loge-Gemälde s. in Füssli's Kunstschätzen von München p. 96.

wordener Künstler, seine eigene Richtung und betrachtete die Natur stets als die grösste Lehrerin. Er liebt voraus romantische Vorwürfe, welche er mit lebendiger Phantasie in sich aufnimmt, mit frischem Pinsel zeichnet und durch Lichteffekte zu heben weiss, z. B. *nordische einsame schneebedeckte Gegenden*, Mondlicht, hungrige Wölfe, auf Raub ausgehend; oder eine *halb verfallene Burg*, noch bewohnt und im Innern spärlich erleuchtet, ringsum Einöde; oder auch eine *üppige Natur im Herbstkleide* bei Morgenbeleuchtung; oder Composizionen im *Charakter der Rheingegenden*, Hügel mit Burgen, malerische Flussparthieen u. s. f. Auf der Kunstaustellung in Cöln von 1840 sah man von ihm »die Henkerswand an der Saar«. Raczinski (Gesch. I) nennt ein Bild, das Lasinski 1834 in Düsseldorf gemalt hatte, die Burg Oberstein an der Nahe, »eine bewundernswürdige Landschaft — sowohl in Hinsicht der vollendeten Arbeit, als der Schönheit und Harmonie der Farben«, und stellt ihn überhaupt unter die hervorragenden Talente.

J. Bachta, geb. 1806 (Sohn des oben genannten), früher Elève von Düsseldorf, der eben auf einer Kunstreise nach Paris begriffen war, *Historien- und Porträtmaler*, scheint zu der romantischen Richtung sich hinzuneigen. Leider sahen wir nur ein Bild von ihm: *Götz von Berlichingen und Bruder Martin* (S. Götz von Göthe, Akt 1), welches manches Gute enthielt, doch nicht als eine umfangreichere Arbeit erscheint, aus welcher man sofort bestimmte Schlüsse auf den Styl des Künstlers ziehen könnte. — *W. Schmidt*, von dem wir zwar nicht wissen, ob er immer in Coblenz lebt, malt die *Porträts* gut, wovon wir uns durch ein solches auf der Cölner-Ausstellung überzeugten, — ganz charakterisch, technisch gewandt, mit klarem, festem Pinsel gezeichnet. — Endlich *Gust. Zick*, Enkel von Januarius Zick, der in Berlin und Düsseldorf studirte, soll mit fertiger Hand Porträte, wie staffirte Landschaften und Thier-

stücke malen. Wir können nicht aus eigener Anschauung urtheilen. Laut dem Kunstblatt vom 12. Juli 1842 ist ihm die Restaurazion der Fresken seines Grossvaters im kurfürstlichen Schloss übertragen, für ihn ein doppelt erfreuliches Pensum. —

Diess ist das Wesentlichste, was wir über die *Künstler* in Coblenz zu berichten wissen. In Bezug auf die *Kunst* haben wir noch nachzuholen, dass auch von auswärtigen Meistern *monumentale Werke* hier existiren. Eine *Madonna* von *Sahadow*, grosses und meisterhaftes Altarbild in Oel in der Kapelle des Bürgerhospitals, und eine *Madonna* von *Röckel*, kolossales, brillantes *Glasgemälde* in der Kirche zu Vallendar. Kunsthistorisch interessant als *erster* Freskoversuch der *neuen* Schule am Rhein ist endlich das Bruchstück eines *jüngsten Gerichts* im kurfürstlichen Schlosse, 1822 von *Stilke* und *Stürmer*, Schülern von Cornelius, angefangen.

Unsere gedrängte Skizze sollte hinreichend darthun, dass namentlich in neuerer Zeit in der kleinen Stadt verhältnissmässig Vieles im Gebiete der Malerei geleistet wird und dass sich von der Zukunft sehr Erspriessliches erwarten lässt. Die Bildung eines Lokalkunstvereins dürfte jetzt an der Zeit sein.

Specialbeschreibung.

I. Architektur.

1) Die *St. Kastorkirche.* Sie ward von Erzbischof Hetti erbaut und 836 eingeweiht, litt aber später durch Brand und andere Ursachen so bedeutend, dass sie im zwölften Jahrhundert eine neue Gestalt erhielt. *) Zwischen 1157 und 1201 nämlich errichtet *Probst Bruno* das Chor mit beiden Nebenthürmen, *Erzbischof Johann* Querbau und Schiff. Im Jahre 1208 abermalige Einweihung, wie dies im Mittelalter gewöhnlich nach Hauptrenovazionen Statt findet. Im Jahre 1498 ersetzt ein schönes Gewölbe die frühere Holzdecke des Mittelschiffes. Die

*) S. Lassaulx Anhang zu der Rheinreise von Prof. Klein.

letzte Restaurazion geht 1830 unter Lassaulx vor sich. Von dem ursprünglichen Bau (von 836) sind kaum irgend welche Theile mehr vorhanden; die gegenwärtigen Formen deuten die Spätzeit des romanischen Styls an.

Aeusseres. Vier Thürme, zwei neben dem Haupteingang, zwei neben dem Chor, geben der Kirche schon von Weitem ein charakteristisches Ansehen und correspondiren in ihren wesentlichen Formen mit einander: ihre Eindeckung spitze Helme, deren Form wir übrigens nicht schön finden. Pilaster bilden der Höhe, Gesimse der Breite nach zweckmässige Einfassungen und Abgrenzungen der Masse; die Fenster sind im Durchschnitt von mittlerer Grösse, rundbogig und in der Mitte durch Säulchen abgetheilt. Zwischen den vordern Thürmen eine Säulchen-Gallerie über dem Haupteingang. Dem letztern haben die Restauratoren der französischen Periode (1805) einen manirirten, übel verstandenen, griechisch-antiken Vorbau angehängt, über welchen Demokrit mit Recht lachen könnte, und der jedenfalls an der romanischen Façade ein fremdartiges, störendes Element ausmacht.

Die Mauern des Langhauses und Querbaues einfach, prunklos, leider durch Verputz und Anstrich monoton; die Fensterleibungen ohne architektonische Feinheit, ihr Schluss aber schon mehr Spitzbogen, als Halbkreis. Unter dem Dach das häufig an solchen Gebäuden vorkommende steinerne Gesimse, in Form ausgeschnittener, zusammenhängender Halbzirkel. (S. dieselbe Verzierung an den Münstern in Zürich. Bd. I.)

Das halbrunde Chor von drei Stockwerken zeigt am meisten Bewegung in der Architektur; besonders hübsch macht sich der mittlere Stock durch seine gut und geschmackvoll construirten rundbogigen Fenster mit Säulen und Bogenstellungen; über denselben eine Säulengallerie, welche an das Chor des Mainzer Doms erinnert.

Inneres. Der Grundriss ist in den Verhältnissen gelungen; die Grundfläche beträgt 8899 Quadratfuss; die

Höhe der Kirche ist ansehnlich. »Die Weite des Schiffs und die glücklichen Verhältnisse der Arkaden, sagt Lassaulx, machen das Innere wahrhaft erhebend.« Die viereckigen Pfeiler unterscheiden sich von manchen des zehnten und eilften Jahrhunderts (z. B. im Gr. Münster von Zürich) durch die auf *jeder* Seite sich hinaufziehenden Halbsäulen, welche schon den Charakter der spätern Säulenbündel andeuten; auch die Ornamentirung der Capitäle ist bereits eine ausgebildetere. Die Gewölbrippen durchziehen die Decke netzartig, wie in dem ungefähr aus derselben Zeit stammenden Chorgewölbe zu Freiburg (Bd. I. p. 381—388). Sollte etwa der Baumeister des letztern, Hans Niesenberger, hier consultirt worden sein? — Der Theil des Innern, auf welchem die Orgel angebracht, stellt sich sofort als ein späterer dar.

Betrachtenswerthe Bildwerke.

Am Chor rechts: das Monument eines Bischofs aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; der Bischof liegend, mit zusammengefalteten Händen, zu den Füssen ein Löwe; das Material Sandstein, die Form kolossal; die Figur unbeholfen, — Alles in Uebereinstimmung mit ähnlichen Grabmälern, welche wir in Basel, Freiburg und Mainz gesehen. Der architektonische altdeutsche Rahmen reich.

Im Chor links: das Grabmal des Erzbischofs *Kuno von Falkenstein*, † 1388, in Gehalt und Form dem vorigen ähnlich, die Lage der Figur dieselbe, nur diese Physiognomie etwas charakteristischer; die architektonische Einfassung noch reicher.

In der Nische des letztern Monuments, unmittelbar hinter dem bischöflichen Sarkophag, ein Wandgemälde in Fresko oder Tempera, nach competentem Urtheil von Meister Wilhelm aus Cöln (s. daselbst) von 1388, die *Kreuzigung*, Goldgrund. Neben dem Kreuze kniet der Erz-

bischof, welchen Maria, die Fürbittende, dem Erlöser empfiehlt. Neben Maria, Petrus; dann auf der andern Seite des Kreuzes Johannes der Evangelist und der h. Kastor mit dem Modell der Kirche. Obwohl angesehene Stimmen dies Bild sehr hoch stellen, können wir uns dennoch nicht für dasselbe begeistern, und müssen finden, dass Meister Wilhelm Besseres zu Tage gefördert. Die Anordnung ist sehr ordinär, die Charaktere mittelmässig, die Formen steif. Der h. Kastor schien uns im Ausdruck, wie in der Haltung, noch am gelungensten und auch am meisten naturgemäss. Nach den Schilderungen, welche wir schon von diesem Bilde gelesen, erwarteten wir viel ergreifendere Darstellung.

Um übrigens unsere Ansichten Andern nicht aufzudringen, theilen wir eine in kritischer Hinsicht ohnehin wichtige Stelle aus Passavant *) über dieses Gemälde mit, in deren Schluss zugleich unsere etwas kühle Meinung von demselben ihre Rechtfertigung finden dürfte: »Herr Professor Mosler in Düsseldorf war der erste, welcher darauf aufmerksam machte, dass es mehr als wahrscheinlich sei, das Gemälde am Grabmal Cuno's von Falkenstein in der St. Kastorskirche zu Coblenz rühre von Meister Wilhelm her. Erstlich fällt seine Entstehung (1388) in die Zeit unsers Malers, sodann lässt sich erwarten, dass der Kurfürst Erzbischof von Trier, dieser mächtige Herr, sicher sein Grabmal von dem damals ausgezeichnetsten, berühmtesten Meister habe ausmalen lassen; endlich gibt die am Kreuze knieende Porträtfigur des Kurfürsten einen sprechenden Beleg zu dem hohen Ruf, den unser Künstler als Bildnissmaler sich erworben hatte. Schwerlich dürfte man irgendwo aus jener Zeit einen Maler treffen, der die individuellen Züge so bestimmt und lebendig dargestellt hätte,

---

*) Kunstreise durch England und Belgien, Abschnitt: Altkölnische Malerschule.

wie es in diesem Bildnisse des Cuno von Falkenstein der Fall ist.

»Ich habe dieses Gemälde, schliesst P., in seinem alten Zustande gesehen, mit manchen einzelnen Beschädigungen, aber sonst sehr gut erhalten; seitdem wurde es hergestellt, und obgleich man alle Vorsicht dabei anempfahl, so verlor es doch viel von seiner ursprünglichen Vortrefflichkeit, indem besonders die theilweis verloren gegangenen Umrisse nicht mit gehöriger Kenntniss sind ergänzt worden.«

Im Chor noch vier Bilder von *J. Zick* (p. 229 u. f.), Darstellungen aus den Legenden des h. Goar und Kastor, und aus der zwischen Ludwig dem Deutschen und Karl dem Kahlen hier Statt gehabten Theilung, alles nicht ohne guten Farbensinn und technische Fertigkeit gemalt, aber der historischen Tiefe entbehrend; — ohne bleibenden Eindruck. *Zick*, der Enkel des Autors (p. 234), soll, wie man uns sagte, auch diese Gemälde restauriren.

Neben dem Chor rechts ein grosses Altarbild, die *Kreuzabnahme* nach Rubens von *A. von Diepenbeck*. Klarer, körniger Pinsel, getreu gegebene Rubens'sche Farbentöne. Strenge Zeichnung, plastisch-bestimmte Modellirung vermissen wir. Diepenbeck, wahrscheinlich 1620 zu Herzogenbusch geboren, starb zu Antwerpen 1675. Er war ein Schüler von Rubens, von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt, auch zum Vorsteher an der Akademie zu Antwerpen erhoben. Seine Darstellungen enthielten in der Regel kirchliche Motive. Die Glasmalerei übte er ebenfalls, und zu Antwerpen sollen sich jetzt noch in mehreren Kirchen zahlreiche Scheiben von ihm vorfinden. Doch verliess er diesen Zweig, als er seine Launen zu sehr empfinden musste und ihm oft die Arbeit im Schmelzofen zersprang.

An der Chorwand (auf derselben Seite) eine Reihe alter Bilder, *Maria mit dem Kinde*, *Apostel* u. s. w., angeblich, aber nicht wahrscheinlich, von H. Holbein d. j.

Wir setzen sie in eine frühere Zeit und erkennen in ihnen mehr den niederrheinischen als den oberrheinischen Charakter; einige Köpfe sehr gediegen.

Gegenüber der *h. Sebastian* von *F. Richter*, 1826 gemalt; der Moment, da eben die Bogenschützen nach vollendeter Execuzion sich entfernen. Der Ausdruck des Märtyrers, die Anordnung, das Technische nicht übel, doch gehört das Bild noch unter die frühern Arbeiten des Künstlers, der, aus Coblenz gebürtig (s. pag. 232), seiner Zeit unter Gerard in Paris studirte. Dann besuchte er Italien (von ihm auch das gelungene Bildniss einer Italienerin auf der Gallerie in Carlsruhe, Zimmer I.), that sich als Porträtist sehr hervor, malte beinahe alle Glieder des königl. bayer'schen Hauses, und lebt gegenwärtig als stark beschäftigter Porträtmaler im Haag; er ist ein Mann zwischen 30 und 40 Jahren.

Endlich an der Kanzel mancherlei kleine Sculpturen, nicht bedeutend; das beste der h. Lukas, vornen; er sitzt an der Staffelei. Der Leser weiss, dass nach der Legende der Evangelist Lukas ein Maler war und dass ihm in der Kunst gewöhnlich die Embleme der Malerei beigegeben werden. In einem Bilde auf der Pinakothek zu München wird er dargestellt, wie er die Maria porträtirt. (Der dortige Catalog erklärt jenes Gemälde für eine Arbeit von Joh. van Eyk, Kugler schreibt es Rogier van Brügge zu).

2) Die *Florinskirche*, jetzt dem evangelischen Kultus gewidmet. Die *Thürme* und das *Langhaus* entstanden im Anfang des zwölften Jahrhunderts, tragen also den romanischen Typus an sich und stimmen mit der, einige Decennien spätern Kastorkirche in Formen und Construkzionen (z. B. in den Fenstern) im Wesentlichen überein. Das *Chor* aber, um 1356, also im altdeutschen Styl erbaut, zeichnet sich durch schlanke, hohe, spitzbogige Fenster mit hübschem Stabwerk und überhaupt durch geschickt berechnete Verhältnisse aus, die na-

mentlich in dem Innern leicht nachzuweisen sind. Lassaulx zeigt z. B., wie bei dem Entwurf schon gewisse Proporzionen durch Zahlen bedingt worden, wie die Weite des Schiffs im Lichten 30′, die Pfeilerstärke 3′, also $^1/_{10}$, und die Distanz der Pfeilerachsen 15′, also die Hälfte der Schiffweite betragen u. s. w. — Die Kirche ist durch Lassaulx in guten Stand gestellt worden. Die Freskogemälde im Chor, *Fusswaschung* und *Hochzeit zu Cana* sind von Zick (p. 230).

An die nördliche Seite der Kirche stösst die *Küsterwohnung* an, aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammend, im Rundbogenstyl durchgeführt, nur mit einigen Uebergangsformen, das Ganze ein sprechendes Belege dafür, dass sich auch ein kleines, nicht kirchliches, sondern zum täglichen Bedürfniss dienendes Gebäude in dieser Bauart recht wohnlich und sogar gefällig einrichten lässt, und dass dieser Styl unter geschickten Händen vielfacher Behandlung fähig ist. Dieses Gebäude ist um so interessanter, als die nicht kirchlichen noch gut erhaltenen *romanischen* Gebäude schon zu den Seltenheiten gehören.

3) Die *Liebfrauenkirche*, *Thürme* und *Schiff* um 1250, das *Chor* zwischen 1404 und 1431 erbaut. Das leztere, in seinen Verhältnissen, Construkzionen und Details sehr gelungen, soll grossentheils das Werk eines Baumeisters *Johannes von Spey* sein, über den uns aber nähere Nachrichten mangeln. Die Thürme, von ansehnlicher Grösse und gutem Totaleffekt, erscheinen doch im Detail neben den zierlichen altdeutschen Architektur-Ornamenten des Chors etwas nüchtern. — Der kolossale *Christus am Kreuze* von weissem Stein (neben dem südlichen Thurm) von *Schorb* (p. 227) ist zwar in der Composizion gut gedacht, in der Ausführung aber, wie uns scheint, etwas flach.

Im *Innern* vielfache Restaurazionen bemerkbar. Die *Sculpturen* und *Gemälde* — ein paar von Zick in-

begriffen — sind dem Ocean des Mittelmässigen entflossen.

4) Die ehemalige *Jesuitenkirche* vom Jahr 1615, ein Exemplar des damals herrschenden, nach unserer Ansicht geschmacklosen Styls. *) Doch verdient das, auf verhältnissmässig dünnen Mauern ruhende Gewölbe von beträchtlich weiter Spannung als ein Meisterstück specielle Erwähnung.

5) Die Kapelle des Bürgerhospitals, einst *Chor der Franziskanerkirche* (aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts), ist ein gut construirtes, jetzt restaurirtes Gebäude. Darin ein grosses Altarbild in Oel von *Dir. Schadow* (s. Düsseldorf): *Maria als Himmelskönigin.* Sie erscheint auf den Wolken, auf dem Haupte die Krone, in der Rechten den Zepter, das Kleid von Purpur, der Uebermantel blau; in ihrer Linken trägt sie das Jesuskind, welches mit aufgehobenen Händen die Erde (speciell Coblenz, dessen Thürme man unten im Bilde wahrnimmt) seines Schutzes versichert. Rings um die Figur der Maria der gebleicht-helle Glanz der Glorie, der sich allmählig in das Blau des Himmels verliert. Kritiker, welche an biblische Darstellungen die Forderung stellen, dass sie im vorraphaelischen oder altdeutschen oder irgend einem andern bestimmten Styl gehalten seien, sagen wohl, dass ein solcher hier nicht vorherrsche. Wir glauben auch, der Künstler wollte nicht dieser oder jener Autorität nachbeten, sondern lieber seinen eigenen innern Eingebungen folgen. Diess ist uns individuell immer lieber, als ein affektirter Styl. Es kommt gewiss viel eher etwas Eigenthümliches heraus, wenn der Meister seinem eigenen Ich folgt, als wenn er sich an vorgeschriebene Regeln bindet. So erscheint auch dieses Bild als ein individuelles Ganze. Der Charakter der Maria ist Milde, Anmuth, Liebe, nichts Gesuchtes

*) S. über Jesuitenkirchen p. 9.

oder Entlehntes in Zügen und Haltung. Das Jesuskind die personificirte Gemüthlichkeit, ein seelenvolles Wesen. Gewiss hat Schadow diese Ideale *so* vor seinem innern, geistigen Auge gesehen, und Tausende werden für diese Auffassung Sympathie empfinden. Uns sagt sie individuell auch besser zu, als jene hochkirchlich-strengen oder mystisch-dunkeln Madonnenbilder, wie sie von übrigens geschickten alten und neuen Malern dargestellt sind. — In technischer Beziehung kann wohl kein Kritiker die sorgfältige Vollendung bestreiten. Welch reines, zartes, saftiges, durchaus natürliches Incarnat in Mutter und Kind. Welche durchweg schöne, runde Modellirung; wie zierlich z. B. der nackte Leib, die Aermchen des Knaben, wie fein die Hände der Maria und anderes. Endlich welche Harmonie und Totalwirkung in der Färbung überhaupt.

In dieser Kapelle noch einige *altdeutsche* Bilder. Das beste die *Anbetung der Hirten*, links vom Altar, ziemlich hohes Format; der neben dem Mohren stehende König von edler Physiognomie und trefflich gemalt. Die Stoffe mit der Gewissenhaftigkeit eines Schooreel ausgeführt.

Ueber die Gemäldesammlung im *Hospital* selbst siehe Abschnitt: Malerei.

6) Die *Barbarakirche* von 1707 besuchen wir wegen eines Altarbildes in Oel von *Settegast* (pag. 232), die *h. Barbara* darstellend, mit ihren gewöhnlichen Attributen, Kelch in der Hand, Schwert (Martyrium) und Thurm zur Seite *), das Haupt gekrönt, von der Glorie umgeben, das Kleid goldgewirkt, der Uebermantel roth und blau. Physiognomie und Haltung verrathen die glaubensfeste Heilige; das Colorit weder matt noch brillant; die Modellirung nicht verwischt. Das Bild wurde vor etwa 6 Jahren gemalt.

*) Legende der Barbara Bd. I., p. 64.

7) In der *Pfarrkirche* zu Ehrenbreitenstein (mit einer sehenswerthen, sehr geräumigen, hellen Gruftkirche) findet sich abermals ein Altarbild von *Settegast*, die *Auffindung des Kreuzes Christi* in Fresko, die Figuren stark lebensgross, vor etwa 4 Jahren gemalt. Nach der Legende liess die Kaiserin Helena, Mutter Konstantins des Grossen, lange vergeblich das Kreuz Christi in Jerusalem suchen. Endlich hörte man, dass ein Jude von seinen Voreltern her wisse, wo es liege. Er musste die Stelle angeben, man grub nach und fand drei Kreuze beisammen. Nun welches das wahre? Ein Bischof, der die Handlung leitete, kam auf den Ausweg, eine kranke oder gar todte Frau auf dieselben zu legen. Auf einem der Kreuze empfand sie Genesung und dieses ward als das rechte anerkannt. — Die Composizion ist lebendig, der Ausdruck der Verwunderung und der Freude in den Gesichtern wahr, überhaupt die ganze Stimmung im Bilde und die Hauptcharaktere — Helene (noch jung dargestellt), der Bischof und die Kranke — gelungen. Im Hintergrund der Jude (in blauer Kappe). Schade, dass die Farben trocken sind, das Bild verliert dadurch an Effekt. Wie schwer ist es doch, ein frisches, saftiges, reines, lebendiges Colorit in Fresko herauszubringen! Selbst den in dieser Technik so geübten Münchenern will die Färbung nicht immer gelingen.*)

8) Die *Kirche zu Vallendar*, $1/2$ Stunde unter Ehrenbreitenstein, 1837—41 von *Lassaulx* erbaut. *Neue* grosse Monumente der Architektur pflegen nicht nur die Ortschaft, welche sie unter ihren Augen entstehen sah und den Schöpfer persönlich kennt, zu erfreuen, sondern auch in dem Fremden ein gesteigertes Interesse zu wecken. So haben namentlich *drei* neue Kirchen, denen wir auf unserer Wanderung begegneten, einen

*) Ueber Freskomalerei s. übrigens Bd. I., p. 542 u. folg.

lebhaften, bleibenden Eindruck auf uns zurückgelassen: die Kirche in Bulach bei Carlsruhe von *Hübsch* (Bd. I. 515), diese in Vallendar von *Lassaulx*, die Kirche auf Apollinarisberg von *Zwirner*, die letztere im Spitzbogen-, jene beiden im Rundbogenstyl errichtet, alle drei die Originalität ihrer Erzeuger beurkundend.

Zu der jetzigen Vallendarkirche legte man im Mai 1837 den Grundstein. Von dem frühern Gebäude, welches die bevölkerte Gemeinde nicht mehr fassen konnte, blieb nur der Thurm stehen. Besser, er wäre auch verschwunden: seine Gestalt ist unschön, zu dem neuen Bau nicht passend. Das Langhaus sammt dem Chor soll an *Umfang* alle *neuen* Kirchen von Deutschland, die Basilika in München ausgenommen, übertreffen, indem die Grundfläche 17,049, im Lichten 14,710 Quadratfuss beträgt. *)

Auf einer Anhöhe liegend, zu welcher eine lange steinerne Treppe hinaufführt, stellt sich die Kirche von der Hauptfaçade als länglichtes Viereck dar, welches sich mit dem Chor im Halbkreise schliesst. Ein Querbau, dessen Arme stark vortreten, trennt Langhaus und Chor und nimmt aus der Ferne die Gestalt eines Mittelbaues an, mit welchem die übrigen Theile gleichsam als Seitenflügel verbunden sind. Diese Hauptfaçade imponirt: ein hoher Sockel, von einem unter den Fenstern sich hinziehenden Gurtband abgegrenzt, bildet die Brüstung; der ganze obere Theil erscheint sodann als Ein Stockwerk mit sehr hohen, schlanken, im Rundbogen sich schliessenden Fenstern, zwischen welchen sich, im Querbau einfache, im Schiff und Chor doppelte, Pilaster hinaufziehen, unter dem Dach mit einem aus gehauenen Halbzirkeln bestehenden Schlussgesims in romanischem Typus sich vereinigend. Die Fenster selbst sind oben mit stark vortretenden Archivolten geschmückt,

*) Die Messung »im Lichten« (technischer Ausdruck) zieht die Dicke der Mauern, Pfeiler und Säulen ab.

eine schuppenartige altenglische Ornamentirung, welche hübsche Schattirungen bewirkt und von Lassaulx häufig angewendet wird. — In der Mitte des Querbau's über dem viereckigen Portal ein grosses Radfenster von 10' Durchmesser, über demselben noch eine kleine Rosette, von einer sechsblättrigen Blume durchbrochen. Der Querbau endigt giebelförmig: auf seiner Spitze erhebt sich ein steinernes Kreuz. — An das halbrunde, grosse, in Construkzion und Ornamentirungen dem Schiff entsprechende Chor stösst unmittelbar ein viereckiger Anbau, die überwölbte Sakristei und die Schatzkammer enthaltend.

Mit Bezug auf das *Material* sind Mauern, Sockel, Pilaster u. s. f. an dem ganzen Gebäude nicht aus Quadern, sondern nur aus gewöhnlichen Steinen ohne Verputz aufgeführt. Dieselben haben verschiedene Naturfarbe, heller und dunkler, und sind bei dem Bau so verwendet, dass die Formen (die Zeichnung) durch die Farben noch herausgehoben werden*). Man erreicht mit dieser Bauweise nicht nur einen günstigen Effekt, sondern auch Wohlfeilheit. Belaufen sich doch die Baukosten dieser Kirche nicht höher, als auf etwa 38,000 preuss. Thaler. Es schweben uns neue Kirchen vor, welche bei viel grösserem Geldaufwand weder diese Wirkung machen, noch diesen Umfang haben.

Im *Inneren* schöne Längen- und Höhenverhältnisse, zweckmässige Benutzung des Raums, durchgängige Heiterkeit, Ruhe und Ernst in den Gesammtformen, wie in den Details. Die Eintheilung die gebräuchliche: ein Hauptschiff und zwei Abseiten, welche letztere sich aber noch um das Chor fortsetzen. Wir entheben einer Beschreibung von Lassaulx selbst Folgendes: »Dem Langhaus sind zwei Kreuzesarme angefügt, welche nach innen eine Verdoppelung der Abseiten bilden, d. h.

*) Gleiche Verwendung mehrerer Steinarten finden wir bei dem Schulhaus in Coblenz von Lassaulx (s. pag. 252).

hier die Kirche auf die Länge von 3 Arkaden fünfschiffig machen. Zwei Reihen, je von 9 achteckigen, 3′ starken, 33′ hohen, 15′ 6″ von einander abstehenden Säulen aus rheinischer Basaltlava scheiden das 33′ weite Mittelschiff von den beiden 16′ 6″ breiten Abseiten und vereinigen sich am Chor durch 2 andere im Halbkreis gestellte, um welche (wie gesagt) jene Seitenschiffe sich fortsetzen und in den beiden 62′ 6″ breiten, 18′ 6″ vortretenden Kreuzesarmen um 6 Arkaden zwischen 4 andern Säulen und Wandpfeilern sich verdoppeln. Alle die 24 Säulen und ihre correspondirenden Wandpfeiler sind unter einander durch Gurtbogen verbunden, die hiedurch gebildeten quadratischen Felder der Abseiten, die oblongen im Mittelschiff und die dreiseitigen der Chorrundung aber mit nur 6″ dicken Kuppelgewölben aus dem unter dem uneigentlichen Namen Sandstein hier bekannten Bimsteinkonglomerat ausgefüllt, welche alle ohne irgend einige Unterrüstung mittelst beweglicher Radiusstangen ausgeführt wurden und deren Mittelpunkte in einer und derselben Ebene um 1′ höher, als die Würfelknäufe der Säulen liegen. Erstere haben verzierte Einlagen aus Gips und diese nebst den ebenfalls mannigfaltig wie reich verzierten runden Archivolten unter den Wandpfeilerbogen aus demselben Material sind der einzige ornamentale Schmuck des Innern, in dem der höchst nöthige, für die nackten Gewölbefelder durch farbige Ornamente vor der Hand ausgesetzt wurde.« —

Kunstgegenstände in der Kirche.

a) Die *Kanzel* von Eisen, mit kleinen Sculpturen von *Wescher*, (p. 228) darstellend *Christus* und die *vier Evangelisten*. — Die leichte schwebende Kanzeltreppe nicht zu übersehen.

b) Die *Sculpturen* am Hochaltar, *Engelchen* mit den Marterzeichen Christi von *Jos. Scholl* (p. 32 und 65), aus Sandstein, mit der diesem Künstler eigenen Fertigkeit gearbeitet.

c) Die *Glasgemälde.* Im Chor über dem Hochaltar zwei lebensgrosse Einzelfiguren, ein *Bischof* und ein *Heiliger*, *alte* Scheiben mittleren Ranges, mehr Dekorazion, als Kunstwerke. — Zwei fernere Fenster im Chor, wieder ganze Figuren, *Heilige*, von *Verflassen* aus Coblenz, der den Malerberuf an die Pädagogik vertauscht hat. In diesen Bildern kommen gute Einzelheiten vor. — Ein vorzügliches Glasgemälde im Radfenster des südlichen Querarms, die sieggekrönte, thronende, lebensgrosse *Maria mit dem Kinde*, nach Zeichnungen von Hess und Ainmüller in München durch *Wilh. Röckel* in der königl. Glasmalereianstalt daselbst verfertigt. *) Wir haben im ersten Band (p. 403) beiläufig auf den hohen Standpunkt der jetzigen Glasmalerei in München hingewiesen, und freuen uns, das Ausgesprochene nun mit einem Belege unterstützen zu können. Welcher Adel in den Physiognomien, wie schön das Idealisirte gedacht und empfunden, wie erhebend die feierliche Stimmung im Bilde! Sodann ist auch die Zeichnung trefflich, streng, die Carnazion und Modellirung natürlich und wahr. Ferner meisterhaft die allgemeine Harmonie des Colorits, das Feuer, die Klarheit und Reinheit der einzelnen Farben; die Mitteltinten ausgezeichnet; die Draperie lässt nichts zu wünschen übrig. Mit Einem Wort, das Bild erfüllt die Forderungen, die man irgend an biblische Composizionen überhaupt und an ein Glasgemälde insbesondere stellen mag. Je länger man es betrachtet, desto stärker fesselt die fast zauberhafte, wie Musik tönende Malerei. Bei aller Achtung für alte Glasmalerei fragen wir, wo vereinigt sie derartige Vorzüge in sich: so kunstgerechte, naturgemässe Zeichnung, solche Mitteltinten? Haben die Alten auch so geschickt die Zusammensetzung der Glasstücke durch die meist störenden Bleiadern zu maskiren verstanden? In

*) Ueber Glasmalerei in München siehe Münchens Kunstschätze von W. Füssli 1841.

der Regel wenigstens nicht. Dennoch soll, nach der Meinung Vieler, *diese* neue Glasmalerei hinter der alten zurückstehen. Könnten doch die alten Meister selber ihre Arbeit mit den besten neuen Leistungen vergleichen, sie würden gewiss bescheiden den letztern den Vorrang einräumen. — Schliesslich noch die biographische Nachricht, dass *W. Röckel*, 1801 in Schleissheim (bei München) geboren, der Sohn eines k. Galleriedieners, anfangs die gelehrten Schulen, dann aber die Akademie in München besuchte, durch eine grosse Composizion, »Abels Tod«, die Aufmerksamkeit von Cornelius erregte, mit demselben nach Düsseldorf ging, wo dieser damals in den Wintermonaten die Akademie dirigirte, und sich unter ihm bildete. Nach Röckel's Zeichnungen wurde das Giebelfeld des Theaters in Aachen (s. daselbst) mit Sculpturen geziert, und die Kreuzabnahme für eine Kirche in Westphalen gemalt. Mehrere andere Cartons von ihm bezeichnete man als sehr gelungen, z. B. Apollo unter den Hirten und ein Cyclus von Arabesken aus der Mythe des Apollo. Nachher führte er in München in den Arkaden des Hofgartens die Vermählung Otto's des Erlauchten und mehrere Bilder im Königsbau nach eigenen und andern Skizzen in Fresko aus. Endlich warf er sich auf die Glasmalerei und gilt jetzt mit Recht als einer der tüchtigsten Künstler dieses Fachs. Der König von Baiern besitzt ein treffliches Glasgemälde von ihm, eine Copie der Raphaelschen Madonna della Casa (siehe Söltl bildende Kunst in München).

Nachschrift. Noch bevor unser Referat über Coblenz in die Druckerei abging, lasen wir in öffentlichen Blättern Röckels Tod, was wir mit wahrem Bedauern anzeigen.

d) Einige *Oelgemälde.* Im nördlichen Seitenaltar *Geburt*, *Anbetung und Kreuzigung*, *altdeutsche*, vielleicht cölnische Schule. Einzelnes darin recht gut, das Ganze nicht ohne Eindruck. — In dem südlichen Seitenaltar die *Himmelfahrt Christi*, grosses Bild, in Oel, von *Rit-*

tig aus Coblenz, einem Schüler von David, der vor wenigen Jahren in Rom, etwa 40 Jahre alt, starb (p. 232). Das Ensemble in diesem Bilde scheint uns nicht gelungen; Christus dagegen besser.

9) Das *Leichenhaus* ausserhalb der Stadt, von *Lassaulx* 1820 erbaut, von geringem Umfange, aber von ernstem Styl und zweckmässiger Einrichtung, so dass wir es jeder Stadt, welche ein Leichenhaus besitzen und doch keine grossen Kosten darauf verwenden will, als Muster empfehlen möchten. Der Grundriss bildet ein Sechseck, Eingang und Fenster sind rundbogig, das Gebäude einstöckig, mit einem kleinen sechseckigen Aufsatz versehen, durch dessen rundbogige Fenster das gehörige Licht in den Seciersaal hinunter fällt. Die innere Eintheilung höchst einfach: ein Saal für die Leichen, ein Seciersaal, ein Abwartzimmer. — Vor dem Leichenhaus *Christus am Kreuz*, kolossal, Sandstein, von *Jos. Scholl* (p. 247). Christus hat ausgekämpft, sanfte Ruhe auf seinen Zügen; der Leib mit fertiger Hand vollendet. Je grösser eine Statue, desto schwerer Leerheiten zu vermeiden. — Der Leichengarten enthält sonst keine artistisch interessanten Denkmale.

Von Lassaulx auch die Kirche in *Güls* an der Wesel, eine halbe Stunde von Coblenz, welche den Freund neuer Baukunst ansprechen wird. Romanischer Styl, der Grundriss von dem der Kirche in Vallendar nicht sehr abweichend, doch der *einzige* Haupteingang dem Chor gegenüber (nicht auf der Langseite), neben dem Eingang zwei Thürme mit hohen spitzen Dächern, an der Façade Steinbildwerke u. s. w. Da wir Lassaulx's Styl schon erläutert, glauben wir einer Detailbeschreibung uns enthalten zu dürfen.

Nichtkirchliche Gebäude.

a) Das ehemalige kurfürstliche *Residenzschloss*, 1778 bis 1788 unter dem letzten Kurfürsten *Clemens Wences-*

laus, nach dem Plane des französischen Architekten *A. F. Peyre* erbaut. Die damals herrschende Mode, antike Motive auf die Baumonumente überzutragen, leitete auch hier den Architekten; doch finden wir die Anwendung besser verstanden, als in vielen andern Produkten jener Zeit, wie wir denn überhaupt dieses Schloss für das gelungenste Werk am Rhein aus dem vorigen Jahrhundert betrachten. Die vordere Façade geht nach der Schlossstrasse, die hintere gegen den Rhein. Die bedeutenden Steinmassen gruppiren sich hübsch. In der Mitte des oblongen Gebäudes erhebt sich *vornen* ein reicher, von acht jonischen Säulen getragener Fronton; das *Erdgeschoss* charakterisirt sich durch Arkaden; die anstossenden Zimmer haben seit 1824 Civilbehörden inne. Eine sehr elegante, sanft steigende, breite Treppe, deren Tritte immer aus Einem Steine gehauen, führt zu dem *Hauptstockwerk*, dessen Gemächer nach dem Rheine gehen. Auch nach der Rheinseite im Mittelbau eine Colonnade jonischer Ordnung. Der Festsaal hoch, geräumig, mit der vollen Aussicht auf den Rhein. Das Gebäude wurde vorigen Sommer durch Lassaulx auf Befehl des Königs, welcher dasselbe bei seinen künftigen Besuchen am Rheine bewohnen wird, restaurirt. — Die Frage, was aus einem angefangenen Freskobilde an einer Seitenwand des Festsaales werden, ob es stehen bleiben oder wegkommen soll, war noch schwebend. Das Gemälde stellt nämlich das *jüngste Gericht* dar und erinnert in einzelnen Gruppen und Figuren, namentlich unter den Seligen (siehe die Verlobten, denen ein Engel den Kranz reicht) *sogleich* an das jüngste Gericht von Cornelius. Dies erklärt sich so: Im Jahre 1822 begannen *Stilke* und *Stürmer* dieses Freskobild, als Cornelius noch Direktor in Düsseldorf und sie seine Schüler waren. Ohne Zweifel gab er ihnen einzelne Motive an, die er damals schon sich ausgedacht, wie er denn uns selbst erklärte, das jüngste Gericht

wohl 20 Jahre lang in seiner Phantasie herumgetragen zu haben. Stilke und Stürmer konnten die Arbeit nicht vollenden, weil die bewilligten Gelder nicht ausreichten. In kunsthistorischer Hinsicht verdiente dieser *erste*, wenn auch noch mangelhafte Versuch der neuen *rheinischen* Freskomalerei die Erhaltung; allein wir geben zu, dass der Gegenstand für einen *Festsaal* nicht passt.

Ueber den Erbauer des Schlosses, A. F. Peyre, ist noch zu bemerken, dass er 1739 zu Paris geboren wurde und 1823 dort starb. Er hatte seine Studien in Paris und Italien gemacht und namentlich die Ueberreste der alten römischen Glanzperiode erforscht. Nach seiner Rückkehr baute er Manches für den Staat wie für Privaten, unter andern auch die zwei kleinen Kirchen von St. Germain. Seine »oevres d'architecture« (Paris 1818—20) zeugen von seinem guten Geschmack. Seine Architektur-Schule war sehr besucht.

Unmittelbar mit dem Schloss ist die *Schlosskirche* verbunden; an den Kirchen des vorigen Jahrhunderts genügt uns der Baustyl noch weniger, als an den weltlichen Gebäuden. Im Innern viel Stukkaturarbeit. In der Kuppel die 4 Evangelisten in Fresko von *Zick*, nicht sehr ideal aufgefasst.

b) Das neue *Schulgebäude* unweit von der St. Kastorkirche, von *Lassaulx*. Er hat dazu *alle* in Coblenz erhältliche Steinarten von schwarzer, brauner und graugelblichter Farbe benutzt und die einen für die Mauern, die andern für die Gesimse u. dgl. geschickt verwendet und eine malerische Wirkung hervorgebracht. Die schuppenartigen Verzierungen über der Thüre wieder altenglisch.

II. Sculptur.

Nachdem wir die wichtigern Bildhauerarbeiten bei den Beschreibungen der Kirchen und in der allgemeinen Skizze (pag. 226, 227) bereits gewürdigt, bleibt uns nur übrig, dem Titel dieser Rubrik ein »Vacat« beizusetzen. Denn

der Brunnen mit dem Obelisken auf dem Clemensplatz und Aehnliches gehört ins Gebiet ordinärer Steinmetzarbeit. Der Brunnen von Schorb aber, dessen wir oben gedachten, ist nicht oder noch nicht zu Stande gekommen. Für grosse Monumente endlich, wie sie in Mainz, Frankfurt, Bonn schon vollendet oder doch begonnen sind, fehlt es in Coblenz, wie es scheint, jetzt noch entweder an Sinn oder an den Mitteln.

III. Malerei.

Die *monumentalen* Werke dieses Zweiges und die Bestrebungen früherer wie lebender Maler haben wir ebenfalls schon kennen gelernt, und die fernere Ausbeute reducirt sich hauptsächlich auf eine *öffentliche Sammlung* von theils guten, theils schlechten Bildern im Bürgerspital.

Dieselbe ging durch Legat des frühern Eigenthümers, des sel. Pastors *Lange*, vor einigen Jahren als Eigenthum an die Stadt über und steht unter der Aufsicht des Malers Bachta älter. Es zeugt von grosser Uneigennützigkeit, dass man nicht selten bedeutende Kunstsachen am Rhein aus den Händen der Privaten schenkungsweise in öffentliche Anstalten wandern sieht. In Frankfurt hat *Städel* sein Vermögen und seine Sammlungen zu öffentlichen Kunstzwecken vergabt. Mainz kam voriges Jahr durch Legat seines Bürgers, Hrn. *v. Metzler*, in den Besitz zahlreicher Bilder. *Lange* in Coblenz opferte die Früchte langjährigen Sammelns dem allgemeinen Wohl. *Wallraf* in Cöln ebenso. Dass dieser patriotische Sinn Nachahmung finden möchte! Wir heben nun aus der (noch nicht katalogisirten) Lange'schen Sammlung einzelne Bilder heraus.

Der Arbeiten des *Coblenzermalers Zick* und *Fölix*, welche sich hier vorfinden, haben wir schon (pag. 231) erwähnt. Hier fügen wir noch bei, dass unter jenen von Zick die *drei Amouretten* (No. 126, Thürwand) uns

das Beste zu sein schienen. Alle drei Liebesgötter recht lebendige, humoristisch gehaltene Bursche, der eine, welcher den Pfeil vom Bogen schiesst, besonders ein schlimmer Schalk. Die Gruppirung gut. Zick dürfte Correggio oder Albani (I. 226—227) bei dieser Darstellung zu Rath gezogen haben.

Von *Simon Meister* aus *Coblenz* in Cöln (s. dort und pag. 24) das *lebensgrosse Porträt* des benannten Legatars, des würdigen Pastors *Lange*, Brustbild, 1828 gemalt. Ein humanes, wohlwollendes Gemüth spricht aus dieser Physiognomie; der Charakter ist sehr klar ausgesprochen; das Colorit, die Ausführung tüchtig, und für die Kenntlichkeit darf man einstehen. Meister beweist mit diesem Bilde (wie übrigens auch mit andern), dass er nicht nur genialer Pferd- und Schlachten-, sondern auch gewandter *Porträtmaler* ist.

Von ältern oder neuern *Coblenzer*-Künstlern findet sich sonst nichts weiter vor, oder dann müsste es ganz unbedeutend und uns daher entgangen sein. Für die Perle der Sammlung halten wir eine *heilige Familie* (No. 43, Wand rechts vom Fenster), von unbekanntem Meister. Maria reicht dem Kinde die Brust zum Trinken dar, Elisabeth blättert im Buche, im Hintergrund Joseph. Man will Leonardo da Vinci für den Autor angeben, allein wir vermissen den charakteristischen Typus seiner weiblichen und Kinder-Köpfe (die nach unten zugespitzte Form), und überhaupt weicht das Bild auch in der Färbung von da Vinci ab. Wir sind geneigt, dasselbe, in Erwägung seines Styls, irgend einem *deutschen* Meister aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zuzuschreiben. Vielleicht, dass derselbe Italien besucht und von den grossen dortigen Coloristen manches in sich aufgenommen hatte. Obgleich aber Deutsche ersten Ranges, wie Dürer, Manuel Deutsch, Georg Penz und Andere, jenen klassischen Boden betreten oder sogar dort studirt hatten,

wagen wir es doch nicht, einen derselben als den Verfertiger dieser h. Familie zu bezeichnen. Auch der Gedanke, dass H. Holbein d. j., dessen Vortrag nicht selten an die Italiener erinnert, und der auch in Italien »der deutsche Leonardo da Vinci« hiess und oft mit ihm zusammengestellt wurde, das Bild gemalt haben könnte, soll bloss hingeworfen sein. Genug, dasselbe enthält nach unserer Ueberzeugung deutsche Auffassungsweise, deutsche Elemente. — Wer immer der Meister sei, es ist höchst vollendet. Jene seelenvolle Stimmung, die wir in je den gediegensten Werken des sechszehnten Jahrhunderts finden, herrscht auch hier vor. Wie flach und leer kommen uns gegen ein solches Bild die Mehrzahl der modernen Madonnenbilder vor, selbst solche, die recht hübsch gemalt sind. Das Colorit reicht eben nicht allein aus. Was auf classische Qualität Anspruch machen will, muss vor allem Geist und Seele, tiefern Gehalt haben. Man kann diese Forderung nicht laut und oft genug vor das Publikum bringen, weil ein grosser Theil desselben immer noch zu viel auf das bloss Aeusserliche, die Anordnung, die Führung des Pinsels u. drgl. sieht. Der Kunstliebhaber soll aber tiefer sehen, er soll ein Bild gerade wie ein Buch lesen. Ist dasselbe noch so fliessend und in eleganten Wendungen geschrieben, und es fehlt ihm Charakter, Genialität, so legt er es doch gewiss bei Seite oder er amüsirt sich höchstens während der Lectüre, aber er fühlt keinen Trieb, wieder zu ihr zurückzukehren, während ein klassischer Autor ihn immer von neuem anzieht und ihm auch immer neuen Genuss darbietet. Ganz dieselbe Wirkung soll die Kunst äussern und äussert sie auch wirklich auf denjenigen, der ihre Sprache versteht. Das schönste gemalte Bild lässt den Kenner kalt, wenn nicht ein inneres ideales Feuer dasselbe durchdringt. In unvergleichlich wahren, köstlichen Versen hat Rückert jene

nur äusserlich schönen Werke gezeichnet und zugleich auf die wahre Bestimmung des Künstlers hingewiesen:

»Ich sah ein schönes Bild, und wusst' nicht, was ihm fehle.
Jetzt aber weiss ich es, ihm fehlt das Beste, Seele.«

*

»Warum ihm Seele nicht sein Meister eingehaucht?
Weil er nur Eine hat, die er zum Leben braucht.«

*

»*Der* ist ein Künstler mir, der einen Ueberfluss
Von Seelen hat, die er in Bilder giessen muss.«

*

In das vorliegende Bild hat der Maler wirklich *Seele* hineingegossen und es ist des ernsten Studiums der Künstler, die es sehen, werth. Wie tief und mild der Ausdruck in den Gesichtern; Maria besonders einnehmend, geistvoll, fesselnd, so dass man den Blick, wie oft man auch abschweift, unwillkürlich wieder nach ihr wendet. In *technischer* Beziehung — Form und Färbung gleich vortrefflich: jene scharf, bestimmt, doch nirgends hart, die Verhältnisse naturgemäss, schön, das Colorit warm, pastos, Licht, Schatten und Helldunkel klar; die Fleischtöne besonders rein und saftig.

An derselben Wand ferner:

Zwei kleine *Landschaften* (No 36 und 37), sollen von *Schütz* aus Frankfurt herrühren (pag. 93) und stimmen auch mit seinem Pinsel überein: luftig, durchsichtig gemalt.

Eine *Frau, die mit ihrem Papagay spielt* (No. 115), neben dem vorigen, kleines Bild von unbekannter Hand, doch ohne Zweifel *niederländisch.* Die Malerei so zierlich, dass einer der bekannten Mieris (I. 561) der Verfasser sein könnte.

Eine *Landschaft* (No. 179), kräftig, lebendig. Die Anordnung der Baumgruppen, die Färbung der Bäume und Anderes lässt uns vermuthen, dass *Hobbema* (siehe pag. 189) von dem Künstler als Vorbild studirt

worden. Ob Hobbema selbst der Verfertiger, wie man anzunehmen scheint, lassen wir dahingestellt.

Ein *Mönch* (No. 68), den Schädel in der Linken, die Rechte auf die Brust haltend; verständige, praktische Behandlung. Es soll eine Copie nach Guido Reni sein; uns erinnerte aber der Styl eher an Guercino.

Der *Thurmbau zu Babel* (No. 22), *Peter Breughel* zugeschrieben; das Bild hat in Composizion und Behandlung Aehnlichkeit mit derselben Darstellung von P. Brill, die wir in Mainz sahen (p. 73). — P. Breughel nach den Einen 1510, nach den Andern 1530 zu Breughel unweit Breda geboren, nach den Einen 1570, nach den Andern um 1590 gestorben, war ein Schüler von P. Koeck, hatte aber auch Frankreich und Italien bereist und nachher sein Atelier in Antwerpen aufgeschlagen, wo er später Mitglied der Akademie ward. Er wusste seine Landschaften geschickt zu staffiren, und liebte es, in denselben Tänze, Kirchweihen u. dgl. anzubringen, hiess daher auch Bauern-Breughel, zum Unterschied von seinen Söhnen, von denen der eine, Peter, (wegen seiner infernalen Motive) »Höllen-Breughel« und der andere, Johann, (Blumenmaler) »Sammt-Breughel« genannt wurde. In der Gallerie zu Wien sollen sich zwanzig Stücke von ihm befinden, unter welchen gerade auch der *Thurmbau zu Babel* als das beste gilt.

Wand neben der Thüre.

Ein *Bauernweib*, eine Brille in der Hand, lebensgrosses Brustbild (No. 100) von unbekannter Hand. Wenn uns das Auge nicht täuscht — das Bild hing aber hoch —, so gehört es wohl der niederländischen Schule an. Der Ausdruck des Kopfes natürlich, wahr. Der etwas braunröthliche Lokalton des Incarnats wird durch die frischen Lichtstellen günstig modificirt.

Ein *Landschäftchen*, Mondschein (No. 62), gelungenes Effektstück, das den niederländischen Pinsel nicht

verläugnen kann und einen angenehmen Eindruck macht, angeblich von »*Artus van der Neer*,« Vater von Eglon van der Neer (I. 569 und 570.)

Nach den Einen ist Artus v. d. Neer 1613, nach den Andern 1619 geboren; laut den Einen 1683, laut den Andern nach 1690 gestorben. Sein gewöhnlicher Wohnort aber war Amsterdam. Wir haben noch sehr wenige Gemälde von ihm gesehen, wie sie denn auch überhaupt selten sind. Kugler aber sagt unter anderm über ihn: in seinen Bildern trete das Element der Dämmerung, welches der Phantasie des Beschauers einen freien Spielraum gewähre, als das Hauptsächlichste und Bestimmende hervor. Ein Teich im Walde, von hohen, dunkeln Bäumen umgeben, ein einsamer Canal, in dessen ruhiger Fluth sich der *Schein des Mondes* spiegele, ein stilles Städtchen, vom *Schimmer* des Mondes traulich-mährchenhaft übergossen, — dies seien die Gegenstände, welche van der Neer mit Vorliebe wiederhole, und in freier, liebenswürdiger Weise ausführe. — Die Charakteristik passt jedenfalls zu dem vorliegenden Bildchen.

Die *h. Familie* (No. 118), angeblich von *Dietricy* (eigentl. Ch. W. E. Dietrich), geb. zu Weimar 1712, † zu Dresden 1774. Die Beleuchtung (durch die Laterne) das Hauptverdienst des Bildchens; die Charaktere prosaisch aufgefasst. Es ist dieses Bild ein Belege für die Meinung neuerer Kritiker, dass der Künstler wohl mehr ein blosser geschickter Nachahmer von Rembrandt und den Italienern, als gerade ein Genie war, wofür ihn aber seine Zeitgenossen hielten. Er hatte zuerst in Dresden, dann in Italien studirt und ward nachher Hofmaler und Professor der Akademie der Künste in Dresden, wo sich auch viele seiner Arbeiten finden. Er malte historische, Genre- und landschaftliche Gegenstände und äzte auch eine grosse Anzahl von Blättern.

Ein *Knabe im Buche lesend* (No. 48), beinahe Miniaturformat, von *Seekatz* (siehe pag. 93); einfache

Anordnung, gute Gesammtwirkung; die Färbung rein und wahr.

Weibliches Bildniss, klein (No. 16), altdeutsche Schule: bestimmter Charakter, gediegenes Colorit.

Dritte Wand.

Das *Innere einer Bauernstube*, im Genre von A. v. Ostade. S. Bd. I. 570 und II. pag. 183. Der frühere Besitzer hielt das Bildchen für Ostade oder Tenier.

— Diese Sammlung, die einzige *öffentliche* in Coblenz, sollte in ein günstigeres Lokal versetzt und mit neuen Anschaffungen, namentlich mit Bildern von den jetzigen Künstlern, Bachta, Gassen, Lasinski u. s. f., bereichert werden.

Privatsammlungen.

Bauinsp. *Lassaulx* besitzt einige interessante altdeutsche Stücke, z. B. ein Altärchen, das wahrscheinlich von einem Nachfolger des Meisters Wilhelm in Cöln herrührt. Andere zerstreut bei Privaten existirende, nach eingezogenen Berichten nicht sehr bedeutende Bilder einzusehen, haben wir keine Zeit gefunden.

Das wesentlichste, dem Fremden Zugängliche glauben wir berührt zu haben und setzen daher unseren Fuss weiter.

Fahrt von Coblenz nach Bonn.

In *Neuwied*, der Hauptstadt des mediatisirten Fürstenthums Neuwied, findet sich im Schlosse eine Sammlung von *antiquarischen* Gegenständen, kleine Figuren und Büsten aus Bronze, Gemmen, Münzen u. dgl., ferner die zahlreichen, von dem Prinzen Maximilian von Neuwied in Brasilien und Nordamerika selbst gesammelten Mineralien.

In *Andernach* die Pfarrkirche erwähnenswerth. Ihr Chor mit den beiden Thürmen daneben stammt aus dem Anfang des zehnten, das Schiff mit den zwei andern Thür-

men aus dem zwölften Jahrhundert ab; seltsam, dass im Innern die Nebenhallen ungleich breit sind.

Das *Schloss Rheineck*, von Prof. Bethmann-Holweg in Bonn als Ruine gekauft und durch *Lassaulx* im alten Burgstyl hergestellt, ist jetzt gleich Rheinstein, Stolzenfels und Apollinarisberg eine Zierde des Rheins. Die Kapelle hat *Steinle* mit Fresken geschmückt. Die betreffenden colorirten Concepzionen besitzt Frankfurt; wir verweisen auf unsere Beschreibung p. 192—195. Auf Rheineck findet sich auch ein treffliches Oelgemälde von Professor *Begas* in Berlin, Kaiser Heinrich IV. zu Canossa. Ueber Begas siehe Cöln.

Der *Apollinarisberg* ist das Besitzthum des Rfrh. v. Fürstenberg, auf dessen Geheiss an der Stelle der alten Kirche und der übrigen Schlossgebäude Alles nach den Planen und unter der regelmässigen Oberleitung von *Zwirner* (s. Cöln) neue Gestalt erhält.*) Die Kirche im altdeutschen Styl, bereits weit vorgerückt, wird *vollendet* eines der zierlichsten neuen Bauwerke am Rhein sein. Der Aufriss, den wir gesehen, macht eine höchst günstige Wirkung. — Schon vor Anfertigung des Planes bestimmte das Programm des Freiherrn die innern Räume, welche er mit Freskobildern schmücken wollte. Der Architekt wählte daher statt der hohen spitzbogigen Fenster die runde Form, so dass die grossen Flächen für jene Zwecke weder verloren gingen, noch unterbrochen wurden. Diese Radfenster (Rosen) enthalten nach altdeutscher Weise zierliche Gliederungen, hübsche Motive, und nehmen der Kirche ihren Charak-

*) Den Namen hat das Schloss von dem h. Apollinaris, dessen Gebeine mit denen der h. 3 Könige (s. Cöln) an den Rhein sollen gebracht und hier aufbewahrt worden sein. Apollinaris war nach der Legende im ersten Jahrhundert nach Chr. Christenbekehrer und Bischof in Ravenna, der Blinde und Stumme heilte, um seines Glaubens willen verfolgt wurde und als Märtyrer starb. S. Mätzlers Legenden. (Ueber die historische Bedeutung der Legenden s. Bd. I. p. 37).

ter durchaus nicht. Sie beweisen zugleich, dass *Zwirner* einen gegebenen Styl originell und mit reinem Kunstsinn selbst unter grossen Lokal-Schwierigkeiten zu entwickeln verstehe. Die Thürme (nach Zw. *Zeichnungen* dem Typus der Thürmchen am Chor des Cölnerdoms entsprechend) fehlten noch, als wir unsere Notizen sammelten. Sie werden einen wesentlichen Schmuck des Gebäudes, die eigentliche Feinheit desselben, ausmachen und in scharfen Profilirungen dem Cölnerdom-Styl nachstreben. Dieses Werk erschien uns um so interessanter, als wir am Rhein sonst keine neue Kirche (jene zu Treis von Lassaulx kann man nicht rechnen) in vollständig durchgeführter altdeutscher Bauart treffen, was wohl seinen Grund darin hat, dass dieselbe ihres Reichthums wegen grosse Kosten erfordert.

Die *Fresken* für das Innere, Darstellungen aus dem *Leben Jesu und des h. Apollinaris*, sind den Düsseldorferkünstlern *E. Deger*, *Andreas* und *Carl Müller* und *Ittenbach* übertragen; in 8 Jahren soll die Arbeit fertig sein. Die Studien dazu machten sie in Rom; die Farbenskizzen von Deger und A. Müller, welche wir in Düsseldorf sahen, sind meisterhaft. Unter Degers Concepzionen *aus dem Leben Jesu* frappirten uns namentlich die Geburt und die Auferstehung ihrer geistvollen neuen Auffassung wegen. Es hält etwas schwer, diesen tausendfach behandelten Vorwürfen frische Seiten abzugewinnen. Ueberdem charakterisirt ein tiefer Sinn, eine sehr fromme Richtung, ein ernster Styl Degers Arbeiten. — Die Composizionen von Andreas Müller beziehen sich auf das Leben und Wirken des h. Apollinaris. Er versteht es, die einzelnen Handlungen des Heiligen durch logische Beziehungen auf das Allgemeine zu heben. Die betr. Individualitäten drücken den Geist ihrer Zeit aus. Die äussere Anordnung ist lebendig, anziehend. Die Vorarbeiten der beiden andern Künstler kennen wir nicht, denn Carl Müller war noch in

Rom, Franz Ittenbach in München, zweifeln aber keineswegs, es werde Ein Geist die sämmtlichen Bilder durchdringen. Die Apollinariskirche möge einst den Irrthum derjenigen heilen, welche behaupten, die Düsseldorfer können zwar malen, es gehe ihnen aber ohne Ausnahme die philosophische Tiefe ab. Ueber die betreffenden Künstler siehe Näheres bei Düsseldorf.

BONN.

Statistisches.

Bonn, früher kurfürstliche Residenz, welche Erzbischof Engelbert II., Graf von Falkenburg, in Folge seiner Streitigkeiten mit den Cölnern 1268 hieher verlegt hatte, Bonn von 1794 — 1814 dem franz. Rhein- und Moseldepartement zugetheilt, seither Preussen einverleibt, — zählt ungefähr 14000 Einwohner. Die Universität, 1786 unter dem letzten Kurfürsten gegründet, unter der französischen Herrschaft aufgehoben, 1818 aber wieder hergestellt, gehört zu den besuchtesten in Deutschland, und die Studenten tragen jedenfalls wesentlich zur Belebung der Stadt bei.

Bonn liegt hübsch, unmittelbar am Rhein; die Anlagen hinter dem Universitätsgebäude, die Allee nach Poppelsdorf u. s. f. höchst angenehm. In den letzten Decennien sah man die Stadt sich ausdehnen und z. B. die ganze Friedrichsstrasse neu entstehen. Die alten Gassen sind meist modernisirt und ein mittelalterlicher Charakter nicht mehr erkennbar.

Bonn die Vaterstadt von Beethoven.

Die Kunst.

Das älteste und zugleich bedeutendste Werk der Architektur, ein Monument, das auf uns einen sehr günstigen Eindruck machte, ist das *Münster*, als dessen

wiederum ältesten Theil wir den Kreuzgang betrachten, der wohl aus dem zehnten Jahrhundert stammt. Schwerer lässt sich die Entstehungszeit des Chors festsetzen, mit mehr Sicherheit dagegen das Langhaus in das zwölfte Jahrhundert verlegen.

Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts, also seit der kurfürstlichen Periode, wird Bonn mit der *Minoritenkirche*, einem Monument des Spitzbogenstyls, bereichert, so dass wir also wie in den meisten Städten am Rhein, und namentlich in Mainz, Coblenz und Cöln, hier die beiden Hauptbauarten wieder finden, die romanische am Münster, die altdeutsche an der Minoritenkirche. (S. über beide Styl B. I. p. 15—19, B. II. 1—6).

Nun scheint lange Ruhe eingetreten zu sein, wenigstens findet sich kein bedeutendes Monument aus der folgenden Zeit vor. Erst in der *modernen* Periode *) und zwar unter den Jesuiten, die überall ihr Dasein durch eigene neue Kirchen zu beurkunden pflegten, entstand zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts die *Jesuitenkirche*, ihren Schwestern in Mannheim, Coblenz, Düsseldorf u. s. w. ähnlich. Im achtzehnten Jahrhundert sodann findet die Baukunst in den Kurfürsten *Joseph Clemens* und *Clemens August* eifrige Beschützer. Die *Residenz* (jetzt Universitätsgebäude), das *Poppelsdorferschloss*, auch zum Theil das *Stadthaus* sind Werke jener Zeit, bei deren Beurtheilung man freilich den Maassstab reiner antiker oder mittelalterlicher Architektur nicht anlegen darf. Wer kennte nicht die Bauart des vorigen Jahrhunderts und ihre mehr den Luxus als die reine Kunst kultivirende Richtung.

Grosse, monumentale Werke der *neuesten* Baukunst fehlen noch in Bonn. Den Uebergang dazu bildet die neue Sternwarte von *Lunde*. Auch zeugen mehrere Privatgebäude von *Leydel*, einem eingebornen Architek-

---

*) Ueber den Begriff von »modern« etc. siehe pag. 8.

ten (von Poppelsdorf, 42 Jahre alt, der seine Studien in München und Berlin machte), wie überhaupt die ganz neue Friedrichsstrasse von dem geräuschlosen Walten eines verbesserten Baugeistes.

Eine Geschichte der *Sculptur* von Bonn zu schreiben, müsste eine sehr schwierige Aufgabe sein. Nach den spärlich vorgefundenen Materialien kostet es uns schon Mühe, nur eine ganz kurze Skizze zu entwerfen. Wir suchen hier umsonst einen durch Jahrhunderte sich erstreckenden Cyclus von Bildhauerarbeiten, wie wir ihn in Mainz fanden; nur zerstreute, einzelne Erzeugnisse sind vorhanden. Es lässt sich aber aus diesen wenigen, zusammengehalten mit allgemeinen Erscheinungen, schliessen, die Sculptur habe auch hier denselben Gang wie anderwärts befolgt. In der *mittelalterlichen* Epoche — man sehe das Monument des Erzbischofs Engelbert II. im Münster — herrschte rohbyzantinischer Typus. In der *modernen* Periode stand die Sculptur auf niedriger Stufe, wie sich aus dem vielen Mittelmässigen in den sämmtlichen Kirchen schliessen lässt. Ein verdienstliches Marmorrelief im Münster, die Anbetung der Hirten, von guter Anordnung und fleissiger Durchführung, kann als ausländisches Werk auf die Sculptur in Bonn keine Schlüsse zulassen. Ebensowenig die eherne Bildsäule der Helena im Münster, italienischen Ursprungs.

In der *gegenwärtigen* Zeit aber scheint für die Sculptur auch in Bonn eine neue Aera zu beginnen. Die Marmorbilder zu dem Grabmal Niebuhrs auf dem Kirchhof von *Rauch* in Berlin zeigen schon die neue Periode an. Ihnen schliesst sich das dem Bildh. *Hähnel* in Dresden übertragene Beethovenmonument von kolossalem Umfang an, und erweitert den Kreis der monumentalen Schöpfungen am Rhein. Man wirft unserer Zeit so gerne Materialismus und Mangel an religiosem Gefühl zu. Dennoch steht sie in der Pietät gegen grosse

Todte wenigstens dem Mittelalter nicht nach. Dieses setzte seinen Bischöfen Grabmäler in den Kirchen, die Gegenwart führt ihre Heroen in grossen Standbildern auf öffentlichen Plätzen mitten unter das Volk, für das sie wirkten, überliefert also ihre Verdienste um die Cultur der Menschheit auf ebenso passende Weise. Dieser *Monumentalstyl* scheint uns der *wahre* Repräsentant *jetziger höherer* Sculptur zu sein. Sein ernster, historischer und idealer Charakter leistet uns Bürgschaft gegen eine tändelnde Richtung, und der patriotische Sinn des Menschen findet in solchen Werken Nahrung, die Gebildeten aber neue Würze der Kunst, welche martyrologische und ähnliche Bildwerke ihnen kaum mehr in gleichem Grade bieten können. Darum wünschen wir der bezeichneten monumentalen Richtung eine immer breitere Grundlage.

Die *Malerei* der *mittelalterlichen* Periode hat uns in öffentlichen Lokalen nicht einmal Fragmente hinterlassen. Umsonst suchten wir in Kirchen nach Wand- oder Glasgemälden aus jener Zeit, umsonst auf der so reichen Bibliothek nach alten Miniaturen. Bonn ist solcher kunsthistorischer Merkwürdigkeiten enterbt. Doch zierten gewiss früher mindestens Glasgemälde aus der Blüthe dieses Zweiges das Münster. Jetzt sehen wir darin nur noch unbedeutende, auf Glas gemalte Wappen aus dem Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, welche bereits den starken Verfall dieser Kunst bezeugen.*) Auch von Staffeleibildern aus der Cölner- oder einer andern bedeutenden altdeutschen Schule ist nichts vorhanden. Nur einige Privaten, wie z. B. Herr Dr. Hundeshagen und Hr. Baruch, besitzen alte Gemälde, welche übrigens die Frage, ob und was im Mittelalter zu *Bonn* im Gebiete der Malerei geschah, nicht beleuchten können. Das Hauptbild des Hrn. Baruch z. B., angeblich Catharina

---

*) Geschichtliches über Glasmalerei (Bd. I. pag. 398—404).

von Bora als *Braut* Luthers, soll von Lukas Kranach (Bd. I. pag. 239), also einem der rheinischen Kunst fern stehenden Meister, gemalt sein. Auch die *moderne* Epoche, zwar nicht aller Knospen beraubt, führt uns doch nur sehr vereinzelte Erscheinungen vor, welche wieder nicht auf eine lokale Thätigkeit in der Malerei schliessen lassen. Ein kolossales Altarbild in der Minoritenkirche, die Taufe Chlodwigs, von *J. Spielberg*, das grösste vorhandene Werk, nicht ohne technische Vorzüge, ist nur ein Belege des damals allgemein herrschenden Typus historischer Composizionen, den unsere Leser schon kennen (s. p. 239).

Von grösserem *lokalem* Interesse sind die (übrigens mittelmässigen) Bildnisse der beiden Maler *Kügelgen* in der Anstalt »der Lesegesellschaft«, von ihnen selbst gemalt, und nebst einer (unbedeutenden) Landschaft des einen Bruders Carl Ferdinand dahin geschenkt. Diese beiden Künstler, Zwillingsbrüder, sind nämlich, wenigstens ihrer Geburt nach, *rheinische* Maler — sie traten 1772 zu Bacharach in die Welt — und machten auch ihre Studien am Rhein, *Gerhard*, der nachherige geachtete *Historienmaler* und Professor der Akademie in Dresden, bei Jan. Zick in Coblenz (p. 229), der andere, *Carl Ferdinand*, *Landschaftmaler*, bei Ch. G. Schütz in Frankfurt (p. 193). Beide Brüder aber lebten und starben fern von ihrer Heimath, Gerhard in Dresden, C. Ferdinand in Russland, und keine irgend ausgezeichnete Arbeit von ihnen kam uns in Bonn vor. Ebenso wenig konnten wir von andern bedeutenden Bonner-Gemälden oder Malern aus der modernen Zeit etwas in Erfahrung bringen. Nicht zu verwundern! Erscheint doch jene Epoche auch an vielen andern Orten als Ein grosses Fehljahr der Kunst.

Den Mangel an wichtigen mittelalterlichen und spätern *monumentalen* Malereien ersetzt uns die *Gegenwart*. Die Darstellungen der vier Facultäten, nämlich in der Aula

die Theologie von *Götzenberger*, *Förster* und *Hermann* gemeinsam, die übrigen Composizionen von dem ersten allein componirt und in Fresko ausgeführt, gehören zu den schätzbarsten Erscheinungen jener neuen rheinischen Kunst, welche durch Cornelius während seines Direktorats in Düsseldorf in's Leben eingeführt ward. Die betreffenden Künstler waren seine Schüler. Während aber solche Werke gewöhnlich ähnliche nach sich ziehen und sich verästen, blieb die Aula eine vereinzelte Erscheinung.

Auch selbst die Staffeleimalerei scheint der nöthigen Aufmunterung sich nicht zu erfreuen. Daher leben nur ein paar Maler hier: Der Universitätszeichnungslehrer, *Christian Hohe*, ein Mann von etwa 40 Jahren, welcher s. Z. in München studirte, Porträts und Figuren, vorzugsweise aber *Landschaften* in Oel malt, die letztern (z. B. Rheingegenden) treu der Natur entnimmt, lebendig staffirt und fleissig behandelt.

Ein zweiter, ebenfalls fleissiger Maler *Georg Schallenberg*, etwa 30 Jahre alt, ein Schweizer (aus Zug), welcher früher in Zürich bei J. C. Schinz (Bd. I. p. 137), nachher in Düsseldorf und Rom studirte, und viele und gute Studien — Köpfe, Figuren, Genregegenstände (Dudelsackpfeifer u. dgl.) — von Rom her besitzt, domicilirt seit Jahren als ziemlich beschäftigter *Porträtmaler* in Bonn. — Endlich ist noch anzuführen *H. Hess*, von gleichem Alter, wie der vorige, geschickter *Emailmaler*, der auch Studentenscenen — Commerce, Duelle u. s. f. — mit Humor zeichnet.

Bonn, welches für Werke der Sculptur (s. p. 264) sich so rühmlich bethätigt, sollte auch der Malerei neuerdings grössere Aufmerksamkeit zuwenden, und nicht bei den Aulagemälden stehen bleiben. Ferner wäre die Gründung eines Kunstvereins nach dem Muster der übrigen rheinischen Vereine wohl zeitgemäss. Vielleicht lässt sich eine Anregung dazu von dem Verein

der Alterthumsfreunde im Rheinland, dessen Vorstand in Bonn seinen Sitz hat, erwarten, da sein Zweck bereits auf Kunst, freilich mehr auf die *alte*, gerichtet ist. Er sorgt (s. Kunstblatt Nr. 33 von 1842) für Erhaltung, Bekanntmachung und Erklärung der zahlreichen antiken Denkmäler im Gebiete des Rheins und seiner Nebenflüsse, sowie der Versetzung dieser Denkmäler in öffentliche Sammlungen: eine ehrenvolle Aufgabe, mit welcher sich aber die Beschützung *neuer* Kunst leicht verbinden liesse.

Specialbeschreibung.

1) Das *Münster*. Helena, Constantins Mutter, soll an dieser Stelle zuerst eine Kirche gestiftet haben, von welcher aber keine Spuren mehr sich finden. Ueber die Entstehungszeit des gegenwärtigen Gebäudes gehen die Gelehrten nicht einig. Boissere setzt das Chor und die beiden Thürme daneben in das zehnte, die übrige Kirche in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Kugler nimmt an, das Münster gehöre im Wesentlichen der letzten Periode des romanischen Styls (also ungefähr dem Schluss des zwölften Jahrhunderts), nur ein Theil der Seitenwände des Chors noch dem eilften Jahrhundert an. Dr. B. Hundeshagen *) erklärt: »eine alte, jetzt im Orgelchor der Kirche angebrachte Steinschrift erwähnt des Gerhards Propst's und Archidiakons von 1130—1180 als eines neuen Schöpfers der nunmehrigen Archidiakonat-Stiftskirche, welches auch alle übrigen noch erhaltenen authentischen und gleichzeitigen Nachrichten mit diplomatischer Genauigkeit unterstützen.« Dass das Langhaus in die letzte Hälfte des zwölften Jahrhunderts fällt, bezweifeln wir nach allem diesem nicht. Der Hauptthurm aber ist neuer, denn der alte brannte 1590 ab.

---

*) Siehe: »die Stadt und Universität Bonn am Rhein, von Dr. Hundeshagen, Bonn 1832.«

Das Gebäude zeigt im Grundriss die Kreuzesform und liegt von Westen nach Osten, das Chor östlich. Seine Aussenseite charakterisirt sich durch fünf Thürme, zwei neben dem Chor, zwei auf der entgegengesetzten Seite, der Hauptthurm ungefähr in der Mitte über dem Querbau. Nach unserer Ansicht erhöhen mehrere Thürme immer die malerische Ansicht einer Kirche, besonders auf gewisse Entfernung. Man betrachte nur das Münster z. B. von der Poppelsdorferallee. Aber auch in der Nähe betrachtet macht sich dasselbe hübsch, weil es wenigstens von *drei* Seiten freisteht, nicht, wie der Dom in Mainz, fast ganz mit Anbauten gedeckt ist.

Das *Chor*, welches einen starken Halbkreis beschreibt, zerfällt in einen hohen Unterbau und in ein Hauptstockwerk; jener umschliesst die grosse unterirdische Gruftkirche, dieses enthält schön construirte, schlanke rundbogige Fenster, durch Stabwerk abgetheilt, welches wohl bei einer spätern Restaurazion hinzukam. Zwischen den Fenstern Pilaster. Ueber denselben eine Säulchengallerie im Styl jener am Dom von Mainz, an der St. Kastorkirche in Coblenz und an mehreren Kirchen in Cöln. Ueber dem Chor ein kuppelartiges, an den höhern Querbau anlehnendes Dach (Chorhut), unter welchem ein Gesims von jenen gewöhnlichen romanischen Halbzirkelverzierungen sich hinzieht. — Die Mauern sind aus gebrannten Steinen aufgeführt, der frühere Verputz hat sich an den meisten Stellen abgelöst und das Gebäude dadurch einen dunkelgrau-gelblichten ehrwürdigen Ton angenommen.

»Betrachtet man, sagt Hundeshagen, den Chorbau oder die Chorkapelle — insbesondere ihrer Form und Verzierung nach genauer, so erinnert diese Fronte durch den hohen Unterbau und die mehrmaligen Säulen und Bogenstellungen über einander unwillkürlich an die Aussenform der antiken Odeen.«

Die beiden viereckigen Chor*thürme* verringern vom

Fundament bis zum Dache ihren Umfang, aber nicht etwa in Absätzen, so dass jedes höhere Stockwerk im Quadratumfang etwas kleiner würde, als das untere, sondern sie verjüngen sich — eine seltenere Erscheinung — ganz allmälig, *konisch*, ungefähr wie ein Obelisk, nur allerdings nicht in so starkem Verhältniss.

Der *Querbau* harmonirt in den Construkzionen und Verzierungen mit dem Chor, scheint aber, wie wir aus den frisch erhaltenen Quadersteinen der Pilaster und anderm schliessen, später restaurirt worden zu sein, vielleicht 1690, welche Jahrzahl oben eingehauen ist. Ueber dem Querbau der achteckige Hauptthurm, dessen Höhe, von dem Grund und den unterirdischen Substrukzionen an gerechnet, nach Hundeshagen, welcher auch das jetzige Dach als ein Meisterstück von Zimmerwerk erklärt, nahe an dreihundert Fuss betragen soll.

Das *Schiff* enthält vier Hauptfenster, sämmtlich fünffach abgetheilt; zwischen denselben steigen Säulchen mit Bogenstellungen empor und die letztern ziehen sich unter dem breiten, stark ausladenden Hauptgesimse hin. In dem niedrigern Nebenschiff (an der Hauptfaçade) drei halbe, in ihren Gliederungen übrigens noch schwerfällige Radfenster, also nicht romanische, hohe, rundbogige Fenster: es scheint diess uns schon ein Uebergang zu den grossen Rosetten zu sein, welche im altdeutschen Style eine so bedeutende Rolle spielen. Auch an den Pilastern, die an der Mauer des Seitenschiffs emporsteigen und gleich den altdeutschen Strebepfeilern Bogen zu dem Hauptschiff hinübersenden, zeigt sich eine Entfernung vom romanischen Styl. Die Thüre auf dieser Seite, jetzt der Haupteingang, kam, wie die Jahrzahl zeigt, 1747 hin. Ihre Form spitzbogig, die Ornamentirungen moderner Natur. Sie passt nicht zu dieser ganzen Fronte, und steht übrigens, was sich schlecht ausnimmt, nicht im Mittel der letztern, sondern im dritten Felde der Mauer, welche in vier Felder ab-

getheilt ist. Ohne Zweifel stand an dieser Stelle früher auch ein halbes Radfenster.

Die *Thürme* an der westlichen Seite des Schiffs, in ihren untern Stockwerken rund und von wenigen kleinen Stiegenfensterchen durchbrochen, nehmen über dem Dachgesims der Kirche die achteckige Form an und endigen in Spitzhelme; ihr Styl nicht gross. Die Mauern des Schiffs zwischen den Thürmen kahl, ohne einen Eingang und ohne irgend architektonischen Schmuck. Die obern Fenster offenbar neuer, aber unschön.

Die südliche Seite des Münsters harmonirt mit der nördlichen; hier der *Kreuzgang* interessant, welcher in seiner Anlage, wie in den Details ausserordentlich viel Aehnlichkeit mit dem Kreuzgang des Gr. Münsters in Zürich aus dem zehnten Jahrhundert hat. (Bd. I. p. 31.) Die byzantinischen Ornamente machen uns glauben, dass auch dieser Kreuzgang aus dem zehnten Jahrhundert herrühre.

Das *Innere* der Kirche von schönen Verhältnissen; über dem Niveau derselben liegt in ungewöhnlicher Höhe der *Chorboden*, zu welchem zwei Treppen führen, und unter welchem die 100′ lange und 30′ breite Gruftkirche liegt, deren Pfeiler und Säulen, 18 an der Zahl, in zwei Reihen ihre Gewölbe, wie den Chorboden tragen.

Auf den Säulenbündeln des Querbaues ruht der Hauptthurm: sie sind daher stärker, als jene im Schiff, welche aber auch nicht den ganz schmucklosen, viereckigten Pfeilern, wie sie im zehnten und eilften Jahrhundert vorkommen, gleichen, sondern sich schon den *altdeutschen* Säulenbündeln nähern, und auch hübsches Laubwerk an den Capitälen zeigen. Die aus dem Kern hervortretenden, gegen das Mittelschiff gerichteten Halbsäulen ziehen sich bis in's oberste Stockwerk hinauf und endigen ebenfalls mit verzierten Capitälen, aus welchen dann die Rippen der Kreuzgewölbe emporstre-

ben. Längs den Mauern des Mittelschiffs Säulengallerien. Die Fenster desselben nehmen im Innern eine andere Gestalt an, als von Aussen. Ausserhalb ist der rundbogige Schluss vorherrschend, innerhalb »bestehen sie, wie Boissere sie beschreibt, aus fünf kleinen Spitzbogen, wovon der mittlere der höchste, die beiden folgenden etwas niedriger und die beiden äussersten am niedrigsten sind, so dass alle fünf Bogen zusammen innerhalb der Gestalt des Gewölbes einen grossen Spitzbogen bilden und man darin eine Annäherung zu den Fenstern des vollkommenen Spitzbogenstyls erkennen muss, welche durch Stäbe in verschiedene kleine Bogen abgetheilt werden.«

Aus allem Gesagten geht hervor, dass verschiedenen Theilen des Langhauses der *Uebergangscharakter* inwohnt.

Bildwerke.

a) In dem Orgelchor das kolossale Sandsteinbild *Erzbischofs Engelberts* II., dargestellt, wie er auf einem steinernen Sarkophag liegt, von jenem rohen Meissel, der die Statuen des dreizehnten Jahrhunderts gewöhnlich charakterisirt; mehr kunsthistorisch, als künstlerisch interessant. Unsere Ansichten über damalige Sculptur siehe pag. 11.

b) Nahe dabei *Helena*, angebliche Stifterin der ursprünglichen Kirche, wie sie vor dem Kruzifix kniet, lebensgrosses Standbild in *Erz* (über den Erzguss s. p. 57 u. f.) von unbekanntem Verfertiger. Immerhin aber italienischer Meissel: der Ausdruck affektirt; die ganze Behandlung manirirt. Da die Bildsäule aber 40,000 Thaler kostete, so halten sie Manche noch für ein Meisterstück. Uns erscheint sie als ein sprechendes Belege dafür, dass damals die Bildhauerei auf Irrwegen ging. Wir hatten dieselbe oben pag. 61 ihrer Manier wegen in das vorige Jahrhundert gesetzt, laut seither er-

haltenen Nachrichten stammt sie aber aus dem siebenzehnten Jahrhundert, in welchem übrigens die Kunst bekanntlich ungefähr auf derselben Stufe stand, wie in dem achtzehnten. »Die Statue kam, schreibt man uns, durch den Herzog du Crois, Probst des Münster-Stifts, der sie selbst in Rom bestellt hatte, mit ihm nach Augsburg, wo er starb; ihm folgte im Amte sein Bruder, der die Statue nach Bonn kommen liess, als die Schweden hausten.«

c) Am zweiten Pfeiler rechts vom Hauptchor, an einem Seitenaltar ein Relief in Marmor, die *Geburt Christi* mit den opferbringenden Hirten (einer trägt ein Schaf auf den Schultern); die Gruppirungen lebendig, in dem Ganzen viel Haltung. Die Figuren sind klein; einzelne aber treten beinahe rund aus dem Bild heraus, so stark erhoben ist es. Dieses Relief soll ein Italiener *Zamboni*, über den wir nichts Näheres wissen, verfertigt haben. Es trägt den Styl der *bessern* Arbeiten aus dem siebenzehnten oder achtzehnten Jahrhundert.

Alles Uebrige, auch die Oelgemälde, entweder mittelmässig oder schlecht; einige Wappen, auf Glas gemalt, von 1692, in den Fenstern des Nebenschiffes zeigen, wie diese Kunst in Form und Färbung damals schon gesunken war. Die Fenster im Langhaus sonst weiss; im Chor nur gefärbte und zusammengesetzte neue Glasstücke, wie im Dom zu Frankfurt, reine Fabrikarbeit. An Luxus, an Vergoldung und Schnörkeleien aber ist das Innere reich.

2) Die *Minoritenkirche*, von Erzbischof Siegfried von Westerburg († 1296) erbaut, steht leider nicht auf einem freien Platze, und macht mitten unter den bürgerlichen Häusern, die sie theils umgeben, theils verdekken, keinen günstigen Totaleindruck. Die Fenster des Schiffs dagegen zeichnen sich durch hübsche Construkzion, durch schön gegliedertes und rein gearbeitetes Stabwerk, das *Innere* überhaupt durch wohlbe-

rechnete Verhältnisse, gute Gewölbe, und selbst durch Heiterkeit aus, obgleich die Fenster der rechten Abseite zugemauert sind.

An Gegenständen *bildender Kunst* wieder grosse Dürre! Die Sculpturen unerfreulich. Glasmalereien fehlen ganz und ein Oelgemälde, welches noch einen Blick verdient, darstellend die Taufe des zum Christenthum übergetretenen Frankenkönigs Chlodwig durch den h. Remigius, das Hauptaltarbild, imponirt mehr durch das grosse Format und durch allerdings kühne Führung des Pinsels, als durch idealen Gehalt oder historische Tiefe. Der Künstler, *Joh. Spielberg*, geb. zu Düsseldorf 1619, Schüler von G. Flink in Amsterdam, später churpfälzischer Hofmaler, ist uns nicht näher bekannt. Er starb 1690.

An die Kirche stosst der *Kreuzgang*, ebenfalls von spitzbogiger Bauart, aber sehr nüchtern, die Fenster ohne Stabwerk: an der Stelle ihrer jetzigen weissen Scheiben waren wohl ursprünglich gemalte vorhanden, welche den Hallen ein feierlicheres Ansehen geben mochten.

3) Die *Jesuitenkirche*. Ueber ihre Entstehung berichtet Hundeshagen: »Es erbauten im letzten Decennio des siebenzehnten Jahrhunderts die ein Jahrhundert vorher von Cöln nach Bonn gekommenen Jesuiten, mit einer Gabe von 50,000 Thalern von Kurfürst und Erzbischof Maximilian Heinrich unterstützt, eine in ihrem Baustyl höchst stattliche Kirche.« Die Façade, an welcher wir die Jahrzahl 1692 lesen, trägt unläugbar den Charakter des Reichthums, wie die meisten Jesuitenkirchen. Aber ihr Styl spricht uns nun einmal nicht an. Er scheint uns mehr darauf berechnet, das Auge zu blenden, als durch stille Grösse auf das Gemüth zu wirken.

Auch das Innere liess uns kalt, obgleich wir einzelne gelungene Construkzionen nicht herabsetzen möch-

ten. Soviel ist gewiss, dass uns die wohlfeilern neuen Kirchen in Bülach (I. 515) und Vallendar (II. 244) weit, weit mehr befriedigten. — Von Bildwerken im Innern nichts Erhebliches.

Weltliche öffentliche Gebäude.

1) Das vormalige kurfürstliche *Residenzschloss*, jetzt Universitätsgebäude, unter den Erzbischöfen Joseph Clemens und Clemens August zwischen dem Anfange und der Mitte des letzten Jahrhunderts zum Theil auf den Festungsruinen erbaut, in Folge eines verheerenden Brandes von 1777 renovirt, ist 1819 mit 90,000 Thalern in den *jetzigen* Stand gestellt worden. Die bedeutende Länge von 1800′, überhaupt die kolossale Masse des Gebäudes wirkt stärker, als seine Bauart. Auch das Innere schien uns nicht sowohl kunstreich als zweckmässig eingerichtet: es enthält das akademische Kunstmuseum (eine Sammlung von Gypsabgüssen), das Museum rheinischer Alterthümer, die Bibliothek, das physikalische Cabinet, viele Hörsäle, die Aula mit Freskobildern, welche wir im Abschnitt »Malerei« besprechen werden, u. s. w.

2) Das *Poppelsdorferschloss*, ebenfalls von Joseph Clemens im Anfang des vorigen Jahrhunderts erbaut, von Clemens August 1746 mit der Schlosskapelle vermehrt, bewegt sich im französischen damaligen Geschmak. Das Ensemble nebst Garten bildet ein Viereck von 1000′ Länge und 800′ Breite. »Das alleinige Thor zum Einfahren, sagt Hundeshagen (loc. cit.), liegt nach Bonn hin, und man kömmt durch dasselbe gerade in einen über einhundert Fuss weiten Hof, der mit einer offenen Arkade von sechsunddreissig Abtheilungen im Kreise umgeben ist, welche sich an die vier Seiten des Grundquadrats und unmittelbar an die innern Portalsäle als Rundung anschliesst, und hinter sich in den Winkelabschnitten die weniger bedeutenden Treppen nach oben,

die Degagements und einige kleine Höfe in sich fasst und begreift.« — »Im Jahr 1814, berichtet H. weiter, bei der Restaurazion der deutschen Regierungen auf dem linken Rheinufer musste es (das Schloss) wieder zum Militärhospital dienen und brannte zum Theil ab; dann ward es für die klinischen Anstalten der neuen rheinischen Universität bestimmt und ist endlich nun wieder gebaut und gebessert nicht allein für die naturhistorischen Sammlungen, sondern auch zur Wohnung der Lehrer und Angestellten dabei königlich eingerichtet.«

3) Das *Stadthaus.* Wir bemerken nur kurz, dass der Grundstein schon 1737 gelegt, das Gebäude aber erst 40 Jahre später fertig wurde, dass das Sprichwort indessen: »was lange währt, wird gut,« auf diesen Bau nicht ganz passend anzuwenden wäre.

4) Die *Sternwarte* neben der Poppelsdorferallee schien uns unter den *neuesten* Bauwerken das interessanteste. Den Schöpfer, Architekt Lunde (nicht Leydel, wie Schreiber berichtet), riss vorigen Sommer der Tod unerwartet von der Arbeit weg und sie gerieth momentan in Stocken. Doch liess sich aus den ziemlich vorgerückten Theilen ein günstiger Schluss auf das Ganze ziehen. Das vollendete Gebäude soll zwei Etagen mit mehreren Eckthürmen und einem Hauptthurm in der Mitte erhalten, die Dächer drehbar gemacht und alles zu astronomischen Beobachtungen Wünschbare auf's Beste eingerichtet werden. — Das Material besteht aus den in Bonn allgemein gebräuchlichen gebrannten Steinen. — *Ludwig Lunde*, aus Clausthal im Harz gebürtig, ein Schüler von Lassaulx (pag. 224) starb vorigen Sommer im 48sten Altersjahre zu Bonn. Die Sternwarte baut nun *Krantz* aus Berlin, Schüler von Schinkel, fertig.

5) Die *neue Anatomie* endlich, gegenüber der Universität, zwar klein, aber zweckmässig, ist nach den

von Prof. Meyer angegebenen Ideen von *Waesemann* aus Berlin errichtet.

II. Sculptur.

Den allgemeinen Bemerkungen über diesen Zweig (pag. 264) reihen wir hier folgende Specialbeschreibungen an:

1) *Das Grabmal Niebuhrs* (geb 1776, † 1831) von *Rauch* auf dem unlängst erweiterten Kirchhof.*) Das Grab selbst deckt ein steinerner Sarkophag, an dessen Kopf sich eine Architektur mit Nischen, Säulen u. dgl. erhebt. In der Nische die sehr stark erhobenen Bildnisse Niebuhrs und seiner Gattin, in Marmor, etwa 1/4 Lebensgrösse; weiter oben das grosse Medaillonbild Christi mit der Dornenkrone, ebenfalls von Marmor. — Niebuhr und seine Gattin reichen sich gleich solchen, die sich nach langer Trennung wiedersehen, herzlich die Hände. Diese lyrische Darstellung zeigt, dass der Künstler Niebuhrn nicht sowohl als Gelehrten, denn als Mensch, als Familienglied auffassen wollte, der nach fruchtbarem, öffentlichem Wirken gleichsam in den stillen Kreis der Seinigen zur Erholung zurückkehrt. Diese Motivirung ist wohl hier ebenso passend, als in einer monumentalen Statue Niebuhrs es fehlerhaft erschiene, wenn die gemüthliche Seite über den gelehrten Charakter, die genreartige über die historische Auffassung dominirte. Die beiden Bildnisse, welche grosse Kenntlichkeit verrathen, sind sehr zierlich und fein ausgearbeitet. Wir wären begierig, eine Kolossalstatue Niebuhrs, als *historischer* Person, von Rauch zu sehen. — Der Christuskopf sodann ist von idealem Ausdruck, gleichsam eine bildliche Uebersetzung der

---

*) Der Kirchhof selbst ist ohne architektonischen Werth, von einer einfachen Mauer umschlossen. Wie viel reicher, würdiger, romantischer die mittelalterlichen Leichengärten zwischen den Kreuzgängen, wie z. B. in Basel, Mainz u. s. f.

in der Nische eingegrabenen Worte: »Ich bin die Auferstehung und das Leben.«

In Mainz und Frankfurt lernten wir Thorwaldsen und Schwanthaler, hier Rauch kennen, der mit jenen das Triumphirat der heutigen Bildhauer ausmacht. Thorwaldsen, früher in Rom, ist nun in Dänemark die Haupt-Säule der Sculptur; Schwanthaler ist es im Süden, Rauch im Norden von Deutschland. Wir bedauern, dass unsere Reisenden am Rhein keine *grössern Werke* des Letztern gesehen haben. Wir wollen ihnen dafür wenigstens eine kurze Charakteristik des *Künstlers* geben. — Christian Rauch, geboren 1777 zu Arolsen im Waldeckschen, lernte die Bildhauerei bei Ruhl in Cassel (s. Frankf. pag. 122), dann in Berlin, ging hierauf nach Rom, trat dort bald mit gelungenen Arbeiten hervor, wie Hippolyt und Phaedra, Mars und Venus von Diomedes verwundet, beides Reliefs. Seine *Composizionsgabe* hatte er damit beurkundet. Hierauf legte er auch seine Gewandtheit als *Porträtist* und *Charakterzeichner* an den Tag durch die lebensgrossen Büsten der Königin Luise von Preussen, des Grafen Wengersky, des Raphael Mengs etc. Seinen steigenden und bleibenden Ruhm aber gründete das Monument der Königin Luise in Charlottenburg (von 1813), in welchem die Verstorbene über Lebensgrösse auf einem Ruhebette schlafend dargestellt ist. Von nun an war Rauchs Laufbahn als *monumental-historischer* Bildhauer eröffnet. Es gingen nach einander aus seinem Atelier hervor: eine zweite Statue der Königin Luise (in Potsdam); die kolossalen Marmor-Statuen der Generale Scharnhorst und Bülow von Dennewitz (zu beiden Seiten der Hauptwache in Berlin); die Statue des Kaisers Alexander; die kolossale Erz-Statue Blüchers in Breslau, eine zweite in Berlin, ebenfalls Erzguss; das kolossale Standbild des Königs Maximilian von Baiern in München, Metallguss; das Monument des Predigers Frank in Halle (»die beiden Kin-

der neben diesem Waisenvater, sagt Raczinski, sind unzählige Male in Bronze und Gyps wiederholt worden«); die kolossalen Statuen Luthers in Wittenberg und Dürers in Nürnberg; die Standbilder des h. Bonifazius (in Westphalen); die Gruppe des Herzogs Mieczislaus und seines Sohnes, des Königs Boleslaus von Polen für den Dom in Posen; die Monumente des Fürsten Wrede (für Baiern) und des Feldmarschalls Gneisenau (für seine Familie); sechs Statuen in Marmor, Siegesgöttinnen für die Walhalla u. s. w. Die Reiterstatue Friedrichs des Grossen geht unsers Wissens als das neueste Werk der Vollendung entgegen.

Im *Porträtfach* war Rauch übrigens, wie schon vorhin beiläufig bemerkt, ebenfalls thätig: von ihm die Büsten des Königs und der Königin von Preussen, der Prinzessin Charlotte, des Fürsten von Hardenberg, des Kaisers Alexander, des jetzigen Kaisers Niclaus und seiner Gemahlin, des schlesischen Feldmarschalls York von Wartenberg, des Staatsrathes von Stägmann, des Philologen F. A. Wolf; die Büsten von Göthe, Hufeland, Schleiermacher, Thorwaldsen, Dürer, Blücher, Diebitsch u. s. f., die einen kolossal, die andern in Lebensgrösse. Endlich kennt der Leser gewiss auch die Statuetten von Göthe und der Jungfrau Lorenz von Tangermünde auf einem Hirsch (nach alter Legende), welche vielfach nach Rauch in Gyps abgeformt sind.

Beinahe alle diese Werke, namentlich die monumentalen, athmen eine tiefe Auffassung, und es herrscht in vielen jene imponirende Grösse, die selbst die Indolenz der Alltagsmenschen aufrüttelt. Dabei ist Rauch, obwohl von antikem Geist beseelt, fern von aller antikisirenden Nachahmung; er schafft aus seinem Innersten heraus. Seine Formen sind scharf, gediegen, vollendet, ästhetisch. Nur in der Statue von König Maximilian schien er uns nicht ganz glücklich verfahren zu

sein, wogegen Dürers Standbild ihm allein schon einen unverwelkbaren Namen hätte sichern müssen. —

In Rauchs Schule haben zahlreiche Bildhauer studirt: Ernst Rietschel, Professor in Dresden, Emil Wolf aus Berlin, in Rom, Friedrich Dracke in Berlin, Theodor Kalide aus Schlesien, August Wredow in Berlin, Jul. Troschel in Rom, K. Steinhäuser aus Bremen, in Rom, Gustav Blaeser aus Cöln (s. dort), K. Möller, K. F. Müller, H. Berger, Alb. Wolf etc.

2) Das *Monument Beethovens*, für Bonn bestimmt, ist einem Schüler von Rietschel in Dresden, *Ernst Hänel*, übertragen. Das kleine Modell haben wir gesehen. Der geniale Tonkünstler, der grosse Zögling Haydn's steht als *Sieger* in seiner Kunst da, der soeben eine Composizion im Geist geordnet und nun den Reichthum seiner Gedanken entfaltet. Ein Papier in der Linken, eine Feder in der Rechten, scheint er niederschreiben zu wollen, was bereits klar vor seinem Innern da liegt. Die Figur wird 10′ hoch werden. Allegorien sollen das Postament zieren: die Phantasie, die Kirchenmusik, die Oper, die Instrumentalmusik.

Hänel, ein Mann von etwa dreissig Jahren, studirte früher in München. Das Conv. Lex. d. Geg. erwähnt seiner als eines »talentvollen« Schülers von Rietschel, der gemeinschaftlich mit seinem Meister Statuen und Reliefs für das Innere des neuen Schauspielhauses in Dresden besorge. »Sehr ähnlich, heisst es ferner, und trefflich gearbeitet sind die von ihm herrührenden Büsten der Prinzen Maximilian und Johann, sowie des Königs von Sachsen.« —

3) Das *akademische Kunstmuseum* enthält neben zahlreichen Gypsabgüssen von Antiken (Gruppen, Statuen, Brustbilder, Reliefs), Gemmen, Münzen u. s. w., auch die *Marmorbüste Niebuhrs*, 1838 von *Emil Wolff* (1802 in Berlin geboren), Schüler von Rauch und Thorwald-

sen, verfertigt, der seit vielen Jahren die Kunststadt an der Tiber bewohnt, und durch gelungene Werke sich einen bedeutenden Namen erworben hat. Von ihm u. A. ein Denkmal für den verstorbenen Bildhauer R. Schadow (Bruder des Direktors in Düsseldorf). Dann mehrere genreartige Statuen: ein Jäger, eine Hirtin, ein Hirtenknabe, ein angelnder Knabe. Ferner mythologische Darstellungen: Thetis mit den Waffen des Achilles, Amor als Ueberwinder der Stärke, eine Nereide, eine Gruppe von zwei Amazonen u. s. f., denen allen Geschmack und Formensinn in höherm Grade inwohnen soll. Eine Zeichnung der Amazonengruppe als Beilage zum Kunstblatt vom 3. Juni 1841 bestätigt diess wirklich, und rechtfertigt auch die Kritik über das betreffende Werk (loc. cit.), nach welcher dasselbe »zu den grössern und erheblichern Arbeiten gehört, welche im Lauf der letzten Jahre in den römischen Bildhauerwerkstätten zur Ausführung gebracht worden sind.« — »Ein ebenso anerkennungswerthes Talent, heisst es sodann im Conv. L. d. Geg., zeigt Wolff in *Porträtbüsten*, unter welchen die des berühmten Niebuhr (ohne Zweifel *dieselbe*, welche er eben *für Bonn* herstellte) und des Prinzen Albert von Sachsen-Koburg besondere Erwähnung verdienen. In diesen Arbeiten ist vollkommene Aehnlichkeit und lebendige Charakteristik mit sehr sorgfältiger Ausführung verbunden, welche überhaupt seine Werke auszeichnet.«

4) Während unserer Anwesenheit waren im Lokal der Kleinkinderschule die schon p. 227 erwähnten *Gypsbüsten* von *Schorb* ausgestellt. In der Physiognomie des gew. Erzbischofs von Droste-Vischering spricht sich, wie uns scheint, Freundlichkeit und hierarchische Consequenz in gleich starker Mischung aus, — der Mund freundlich, Augen und Stirne streng, übrigens ein sehr interessanter und schöner Kopf.

Die Büste des Ministers von Stein, dessen Physiognomie ebenfalls den Hochgestellten verräth, soll laut

dem Kunstblatt vom 3. März 1842 im Auftrag des Standes der Ritterschaft kollossal in Marmor ausgeführt und zu Münster im Lokale der Ständeversammlung aufgestellt werden.

Der *Obelisk* auf dem Marktplatz, 1777 dem Kurfürsten, der die hier ausmündende Wasserleitung neu angelegt hatte, von den Bürgern Bonn's errichtet, ist gerade nicht als Kunstwerk merkwürdig, doch erwähnen wir desselben, weil uns auffiel, wie sehr beliebt die Obeliskenform für Brunnen und Denkmäler am Rhein sein muss; denn in Coblenz, Mainz, Carlsruhe, Freiburg haben wir Obelisken getroffen.

III. Malerei.

Die Fresken in der Aula des Universitätsgebäudes, 1824 angefangen, 1835 vollendet. Die Figuren in sämmtlichen Darstellungen sind stark lebensgross. An der Wand neben der Eintrittsthüre die Philosophie, gegenüber die Theologie, jede ein grosses länglichtes Viereck füllend; an der Rückwand die Jurisprudenz und Medizin, welche eine geringere Breite einnehmen. Die Composizionen scheinen uns bedeutsam, in monumentalem Styl durchgeführt, die beiden erstern, wohl die vorzüglichern sind, von grosser intensiver Kraft und imponirender Anordnung. Bei dem Gemälde in der Theologie herrscht in der allgemeinen Haltung eine gewisse Stabilität und kirchliche Grandezza, bei der Darstellung der Philosophie viel Lebendigkeit und Bewegung vor, letzteres wohl nicht zufällig, sondern mit Vorbedacht von dem Künstler so gegeben, um die Rührigkeit im Gebiet der Philosophie zu symbolisiren. An der Theologie theilen Götzenberger, Herrmann und Förster gemeinsam das Verdienst der Composizion und Malerei; auch zeichneten Eberle den Bischof neben Gregor VII., Kaulbach den Jüngling im Vordergrund s. Z. in den Carton. Hermann hat unter andern die Apostel und die Gruppe der Re-

formatoren und die ganze Mitte des Bildes, Förster die Gruppe von Spener, Calixtus und Thomasius, Götzenberger die Gruppen von Gregor VII., Abälard u. s. w., mit Ausnahme der vordersten Figuren, componirt, Förster die sämmtlichen Figuren unmittelbar hinter der Gruppe der Reformatoren, und überdem noch die Arabesken, welche als Randverzierung sich um das ganze Bild ziehen, gemalt *). Die drei übrigen Fakultäten sind *ausschliesslich* das Werk von Götzenberger. Sämmtliche Künstler, Schüler von Cornelius, geniessen jetzt eines verbreiteten Rufs. Götzenberger, Direktor in Mannheim, blieb aber allein dem *Rheine* treu, die andern folgten ihrem frühern Meister nach München. Wir schicken der Beschreibung der Aula einiges Biographische über diese Künstler voran.

Ueber *Götzenberger* haben wir uns schon im ersten Band (p. 565 und folgende) näher ausgesprochen und verweisen auf das Gesagte.

C. Heinr. Hermann, geb. zu Dresden 1801, hat auch in *München* die monumentale Richtung möglichst kultivirt, half mit Andern Cornelius die Fresken in der Glyptothek ausführen, componirte und malte in den Arkaden des Hofgartens Ludwig den Baier, der Friedrich den Schönen empfängt, führte das grosse Deckengemälde in der evangelischen Kirche, die Himmelfahrt Christi, aus, stellte in der Residenz (im Vorzimmer der Königin) einen ganzen Cyclus von Bildern aus Par-

*) Diese Details über den Antheil der betreffenden Künstler an der Theologie hat uns Götzenberger selbst mitgetheilt. Wir müssen also annehmen, dass Raczinski irre, wenn er (Bd. II., p. 246) berichtet: »Das grosse Freskobild der Theologie zu Bonn ist *ganz* von Hermann's Erfindung und Zeichnung, nur bei der Ausführung haben Götzenberger und Förster ihm geholfen.« Ob diess sich vielleicht so aufklärt, dass Hermann den allgemeinen Plan, das Schema der Composizion, entworfen? Denn es lässt sich nicht anders denken, als dass ein solcher Plan vorgelegen. Wie hätte sonst Einheit in das Ganze kommen können?

cival von Wolfran von Eschenbach her und half in der Ludwigskirche Cornelius die Fresken ausführen. — Im romantischen Fach scheint er uns jedenfalls mindestens so glücklich zu sein, als in der biblischen Historie.

Dr. *Ernst Joach. Förster*, geb. 1800 im Altenburgschen, hatte früher in Jena und Berlin Philosophie studirt, nachher die Kunst zum Beruf gewählt. Von ihm die Erstürmung der Veroneser-Klause durch Otto von Wittelsbach in den Arkaden des Hofgartens zu *München*, al Fresko; von ihm in der Residenz mehrere Fresko-Bilder aus Göthe und aus Wielands Musarion und den Grazien (letztere nach Kaulbach). Von ihm auch mehrere Staffeleibilder: das befreite Griechenland, Giotto als Hirtenknabe, die beiden Marien, der König in Thule. Seit Jahren wirkt er aber wieder mehr im wissenschaftlichen Gebiete, namentlich als Kunstschriftsteller. Seine ausgezeichneten archäologischen und philologischen Kenntnisse geben seinen Werken das Gepräge der Gründlichkeit und Gelehrsamkeit, und vermöge seiner eigenen Erfahrungen in der Technik der Kunst ist er ein vortrefflicher Kritiker. Von ihm mehrere Schriften über München, auch ein Reisehandbuch durch Italien. Seit Schorns Tod († 17. Februar 1842, s. Kunstblatt Nr. 16 gleichen Jahres) oder vielmehr seit Anfang Juli vorigen Jahres redigirt er mit Dr. Franz Kugler in Berlin das Cotta'sche *Kunstblatt*.

Der Antheil von *Kaulbach* und *Eberle* an der Theologie ist zu gering, als dass dadurch das Interesse des Betrachtenden für ihre Persönlichkeit rege werden könnte; wir unterlassen daher ihre nähere Bezeichnung. Zudem ist Kaulbach allgemein als einer der grössten deutschen Meister bekannt, und von Eberle werden wir in unserm Bericht über Aachen ein paar Worte melden. (S. dort.)

Nun zur Specialbeschreibung der Bilder.

Die *Theologie*. Es gab eine Zeit, in welcher auf den Kathedern der Akademieen und in kritischen Schrif-

ten viel darüber docirt wurde, ob eine Composizion pyramidal oder zirkel-, kegel-, traubenförmig, convex oder concav, symmetrisch oder aequilibrisch, nach den Regeln des Contraposts oder des Helldunkeln u. s. w., angeordnet und durchgeführt sein müsse. Man sah damals mehr auf das Aeusserliche, Technische, als auf den innern Gehalt eines Werkes. Aber selbst jenes Aeusserliche war, weil durch Schulmanieren derjenigen, welche den Dreistuhl inne hatten, in ausschliesslich gültige und vorgeschriebene Formen gezwängt, durchaus nicht immer befriedigend. Die gegenwärtige, historisch-deutsche Kunst hat sich auf einen höhern Standpunkt gestellt. Das *ideale Princip* ist ihr höchstes Ziel, die Technik mehr nur Mittel. Einige Koryphäen der neuen deutschen Schule betrachten sogar das Colorit als zu untergeordnet. Schade, denn nach unserer Ansicht sollte auch der grösste Componist die *wahren* Gesetze der Färbung immer befolgen und der Meinung nicht huldigen, dass ein schönes Colorit der Form und dem geistigen Gehalt schade, sonst lässt er sich leicht verleiten, die Färbung absichtlich zu vernachlässigen, und das Publikum wird dann zwar die gediegenen Composizionen schätzen, allein über grosse äusserliche Mängel hinweggehen müssen, wozu es sich nicht immer geneigt zeigt. Doch ist diess gerade bei der Theologie wirklich nothwendig. Denn in *dieser Malerei* lässt sich nicht verkennen, dass junge Künstler ihre ersten Freskoversuche machten, auch dass verschiedene Hände daran arbeiteten. Das Ganze ist trocken, unharmonisch, die Töne nicht gehörig verbunden, einzelne Parthieen, z. B. die liegende Figur links im Vordergrund so missrathen, dass wir nicht begreifen, warum man sie nicht sogleich herausschlug und besser machte.*) Die *Composizion* aber hal-

*) In der Freskomalerei kann man zwar unbedeutende Fehler durch Lassuren decken, ganz fehlerhafte Stellen aber muss man mit dem unterliegenden Kalkgrund wegnehmen, »herausschlagen«, und sie *neu* hinmalen.

ten wir für ein Meisterstück, und man darf nicht übersehen, dass alle bildlichen Darstellungen abstrakter Begriffe (Wissenschaften, Tugenden etc.) sehr schwer sind.

In der Mitte des Bildes auf einem Thron die Theologie, weibliche Figur, sitzend, in der Rechten das christliche Siegeskreuz, in dem Schoosse die aufgeschlagene Bibel. Neben der Theologie zwei Genien, welche uns die zwei Hauptrichtungen in der Theologie, jener rechts das gläubig-orthodoxe, jener links das forschend-razionalistische System anzudeuten scheinen. Um den Thron stehen rechts Petrus und die Evangelisten Johannes und Lukas; links Matthäus, Markus und Paulus, lauter ehrwürdige Gestalten; Petrus, der feurige Geist; Johannes nachdenkend, sanft, doch nach unserm Geschmack etwas zu knabenhaft oder weiblich *); Lucas, zu dessen Physiognomie Hermann den Kopf von Cornelius benutzte, besonders gediegen, ernst; **) Matthäus voll heiligen Eifers, als verkünde er eben seine schönen moralischen Lehren: »Richtet nicht u. s.w.,« oder: »Was ihr wollet, dass euch die Leute thun« etc. (VII. 1 und 12); Paulus von hohem Wesen; Marcus kernhaft, fast etwas düster.

Rechts und links sitzen vor dem Thron auf zwei Bänken die bedeutendsten Kirchenlehrer: *rechts*, zunächst neben Paulus, *Eusebius* von Cäsarea, in die Bücher vertieft, verdient um die Kirchengeschichte, ein gelehrter Kämpfer für das Christenthum gegen die Angriffe der Heiden und Juden; neben ihm *Basilius der Grosse*, Bischof von Cäsarea, ein Geistlicher von hohem Gewicht, der unter anderm durch Gesetze die Mönchsorden regulirte. Hierauf *Tertullian*, tiefen Gemüths, »geneigt, wie Neander von ihm sagt, sich dem

*) Unsere Ansicht darüber, wie man Johannes auffassen soll, s. Bd. I. p. 594.

**) Kahlkopf und Bart von Lucas verwischen die Aehnlichkeit mit den Zügen von Cornelius grossentheils.

Gegenstand seiner Liebe mit ganzer Seele und Kraft hinzugeben«. — So ist er gezeichnet. *Origenes*, »der Schöpfer eines wissenschaftlichen biblischen Studiums unter den Christen« (Worte Neanders), ein bedeutungsvoller Kopf. — *Ambrosius*, Bischof, einer der einflussreichsten Kirchenlehrer, welcher die von Adam auf seine Nachkommen übergegangenen Sünden aus dem Gesetze der natürlichen Fortpflanzung ableitete.

Auf der Bank *links* vor dem Thron, zunächst neben Petrus, *Leo der Gr.*, gesenkten und unbedeckten Hauptes, die Hände über der Brust zusammengelegt, auf seinem Schooss Buch und Tiare. Wer dieses Fürsten Politik kennt, der mehr als keiner seiner Vorgänger dahin arbeitete, das Primat des römischen Stuhles in ein Supremat, das Papat über das Episcopat zu erheben, erwartet ihn wohl in einer weniger demüthigen Stellung. Oder vielleicht schwebte dem Künstler vor, Leo danke eben Gott, dass er den barbarischen Attila habe bewegen können, von Rom abzuziehen. Neben ihm sitzend *Gregor der Gr.* (nicht zu verwechseln mit Gregor VII., der bald folgt), »unter dem, wie Augusti sagt, die Gestaltung der Kirche, ihrer Gebräuche u. s. w., unbedeutende Zufälligkeiten und Anhängsel abgerechnet, im Wesentlichen als vollendet angenommen werden darf«, eine Figur von hochpriesterlichem Ansehen, doch nach unserm Dafürhalten ebenfalls nicht den absoluten Herrscher verrathend. Nun *Joh. Chrysostomus*, als Exeget und Priester verdienstvoll, Bischof von Constantinopel, Feind von kirchlichen Missbräuchen, der den bischöflichen Staat einschränkte und das Ersparte für Wohlthätigkeitsanstalten verwendete, die unterdrückte Unschuld gegen das Laster in Schutz nahm, mit all' diesem den Hass egoistischer Geistlichen und Höflinge auf sich lud, und, wie das so zu gehen pflegt, ein Opfer ihrer Intrigue wurde und in die Verbannung ziehen musste. Einige Decennien nach seinem

Tode († 407) wurden dann seine Gebeine feierlich in Constantinopel beigesetzt*). Sein Kopf erinnert einigermassen an den olympischen Zeus. Es folgt *Hieronymus* mit der Kaputze über dem Kopf, finster, mönchisch. Neben ihm *Augustin*, der Begründer der spätern occidentalischen Theologie.

Hinter der Bank links verschiedene Figuren und Gruppen: zunächst bei Petrus *Innocenz* III., stehend, im vollen Papalornate (er bestieg den Stuhl 1198), demüthig, fromm. Auch ihn, der das System Gregors VII. aufnahm und ausfeilte, würde ein mehr hierarchischer Ausdruck historisch wohl richtiger charakterisirt haben.

Neben Innocenz, sitzend, das Haupt auf die Hand gestützt, *Athanasius*, Presbyter, nachher Bischof von Alexandrien, entschiedener Gegner der Arianer, consequent, mehrmals vertrieben und wieder eingesetzt. — Etwas seitwärts eine Gruppe von vier Männern, unter ihnen ein finsteres Gesicht mit breitgerändertem Hut, die Nase gebogen, die Augen tief und scharf, die ganze Physiognomie Verachtung gegen die Welt ausdrückend, — es ist der Spanier *Loyola*, Stifter des Jesuitenordens. Neben ihm *Dominikus*, auch ein Spanier, Gründer des Dominikanerordens, ein eifriger Ketzerverfolger. Ferner *Franz von Assisi* und *Benedikt*, von denen jener den Franziskaner-, dieser den Benediktinerorden schuf.

Im Hintergrunde eine Gruppe *Mannichäer*, eine Sekte, welche lehrte, der guten Seele durch Enthaltsamkeit den Sieg über die böse Seele zu verschaffen.

Isolirt stehend *Dante*, der Dichter der göttlichen Komödie, der wie ein höherer Genius über die Ordensmänner hervorragt. Wieder in einer Gruppe: *Albert der Grosse* von Cöln (mit der Bischofsmütze), durch seine vielseitige Gelehrsamkeit bekannt. Einige schreiben ihm den Bauplan des Cölnerdoms, doch ohne ge-

*) Wer denkt hier nicht unwillkürlich an Napoleons Asche.

hörige Begründung, zu. *Thomas von Aquin*, Schüler des vorigen, den seine Collegen, da er immer still (aber nachdenkend) war, den stummen Ochsen schalten, wogegen sein Lehrer prophezeite, »dieser Ochse werde einst die ganze Welt mit seinem Gebrüll erfüllen,« wie er denn auch als theologischer Schriftsteller und Docent in Paris, Rom, Bologna, Pisa grossen Ruf sich erwarb und selbst die bischöfliche Würde in Neapel hätte erhalten können, die er aber ausschlug. Neben ihm *Bonaventura*, Franziskaner, Doktor und Professor der Theologie (in Paris), später Kardinal.

Nun auf einem Stuhl (symbolisch der Stuhl Petri) der grösste römische Hierarch (1073 mit der Tiare gekrönt), in gebieterischer Haltung, *Gregor* VII., dem die katholische Kirche das Cölibat und andere Statute verdankt und der selbst einen deutschen Kaiser, Heinrich IV., zwang, zu Canossa als Büssender seine Gnade anzuflehen. Das Herrschsüchtige hat der Künstler in Gregor gut ausgedrückt. Neben ihm in submisser Stellung, aber mit Gregors Strenge doch heimlich unzufrieden, ein breitköpfiger Bischof.

Im Vordergrund *Bernhard von Clairvaux* im Mönchsgewand, bis zum Fanatismus fromm. *Peter Abelard*, einer der merkwürdigsten kirchlichen Charaktere des Mittelalters; »seit Origenes, sagt Schröckh, hat keiner mit gleicher Kühnheit über christliche Religionslehren philosophirt; heidnischen Philosophen, vorzüglich Plato, eignete er einen nicht geringen Antheil an der Kenntniss des Christenthums zu.« Neben ihm *Peter, Abt von Clügny*, Abelards Beschützer, der dem von allen Seiten Bedrohten eine Freistätte in seinem Kloster gab. — *Thomas v. Kempis*, sitzend, seine Erbauungschriften schreibend, »der, wie Gieseler sagt, durch dieselben in den stillen Kreisen der religiösen Mystiker so bedeutend wirkte, wie Niemand.« Ganz im Vordergrund zwei liegende Fi-

guren, ein Greis und ein Jüngling, welche die neuere katholische Theologie symbolisiren sollen.

Auf der rechten Seite des Bildes, als Contrapunkt von Gregor VII., tritt hervor die Gruppe der Reformatoren: *Luther* in der Stellung, als spreche er, wie zu Worms: »ich kann nicht anders, Gott helfe mir;« neben ihm *Zwingli*, sitzend, die Bibel haltend und sie Luthern nicht aus den Händen gebend, eine Andeutung, dass beide Reformatoren über einzelne Bibelstellen (wie gerade über die Abendmalworte: »diess ist mein Leib«) ungleicher Ansicht waren und sich nichts nachgaben. Uebrigens kam uns Zwingli fremd vor. Mit seinem Porträt von Hans Asper in Zürich (I. pag. 53) haben diese Züge keine Aehnlichkeit. Neben Luther *Melanchthon*, seine wesentliche Stütze in allen gelehrten Disputazionen und Untersuchungen, ein milder Charakter, Verfasser der Augsburgischen Confession; zwischen beiden *Calvin*, der intolerante Katholikenhasser. Hinter dieser Gruppe drei Männer, welche den Reformatoren vorgearbeitet hatten, *J. Wiklif*, der in England gegen den Ablass und anderes auftrat, *Huss*, der für seine Ueberzeugung den Feuertod litt*), *Petrus Waldus*, von dem Büchergestell einen Folianten herunternehmend, in dem Bau seines Kopfes an Socrates erinnernd. Er setzte die Armuth sehr hoch, da man desto freier sei, je weniger man bedürfe. Hinter Luther ein Dichter (mit dem Lorbeer), entweder *Ulrich von Hutten* oder *Klopstock;* ersterer schiene uns besser in die Reformatorengruppe zu passen.

Etwas mehr nach der Mitte: *Willibrod* bei den Friesen, *Bonifacius* bei den Deutschen, *Columban* bei den Franken und *Ulphilas* bei den Gothen für das Christenthum wirkend, letzterer der Uebersetzer der Bibel in die gothische Sprache. Neben diesen ein Kirchen-

*) Viel glücklicher hat nach unserm Dafürhalten Lessing diesen Geist aufgefasst. (S. pag. 197 u. folg.)

haupt mit der Fahne. Sollte es, da er auf der Seite der Reformatoren steht, *Papst Hadrian* sein, der zwar gegen die Ketzer eiferte, doch selbst manche kirchliche Missbräuche zugestand und abschaffte? Drei Männer im Vordergrund, vor Zwingli sitzend, stellen die protestantischen Autoritäten *Spener*, *Calixtus* und *Thomasius* dar. Zuvorderst wieder zwei liegende Figuren, wie gegenüber, — keine bestimmten Individuen; — sie sollen die beiden bekannten Hauptrichtungen der protestantischen Theologie, Razionalismus und Orthodoxie symbolisiren. Der Greis *forscht*, der Jüngling *glaubt*. An des Componisten Stelle würden wir die Rollen vertauscht dem Forschenden die jugendliche Gestalt gegeben haben.

Im fernen Hintergrund endlich erblickt man durch die Hallen auf der Seite Gregors Rom, auf der Seite der Reformatoren Wittenberg.

Wie sehr wir auch die faktische Beschreibung zusammenzudrängen suchten, sie liess sich, wo so viele Figuren in Scene gesetzt sind, nicht mit ein paar Zeilen abthun. — *Kritisch* auf alle Einzelheiten des Bildes nun einzutreten, das würde uns allerdings zu weit führen. Nur so viel. Gewiss fühlt auch der Laie, dass das Gemälde ein festverbundenes Ganzes ausmacht, dass der reiche, verwickelte und schwierige Stoff klar, einfach und sicher verarbeitet ist, dass die Figuren gehörig auseinander gehen, dass manche Charaktere sehr ideal aufgefasst sind. Ein trefflicher Gedanke des Componisten, wodurch der ganze Bau des Bildes gleichsam auf drei Hauptpfeiler gestellt wird, die Apostel in der Mitte, links Gregor VII., rechts die Reformatorengruppe, — alle drei Parthieen in hervortretender Stellung uns vorzuführen, so dass das Auge sogleich in Centrum und Seiten bestimmte Anhaltspunkte findet. Stimmte das Colorit mit dem geistigen Inhalt und der gelungenen Form überein, so müsste dieses Werk einen

unbeschreiblichen Eindruk hervorbringen. Aber wir gestehen ganz offen, der Carton, den wir in Mannheim gesehen, hat uns fast noch mehr imponirt, und in jenem schien uns namentlich Luther besser aufgefasst, als hier, — ein ächt deutscher, besonnener, grundehrlicher Charakter, voll Geist und Gemüth. Neben Luther halten wir Abelard für eine der gelungensten Physiognomieen in der Composizion. Dieser Mann, einem Krater voll idealen Feuers vergleichbar, trotzt allen Vorurtheilen, allem Glaubensterrorismus und bleibt unbeugsam in jedem Sturme.

Die Theologie hat Keller in Düsseldorf gelungen in Kupfer gestochen.

Die *Philosophie.* Obgleich nach der herrschenden Ansicht unter den rheinischen Künstlern der Theologie als *Composizion* der Preis zuerkannt wird, gestehen wir offen, dass die Philosophie uns individuell stärker anzog. Möglich, dass der Anblick der grossen Charaktere, die uns hier begegnen und welche uns näher stehen und mehr interessiren, als die Hierarchen und die Kirchenlehrer (die Reformatoren ausgenommen), unwillkürlich günstig auf uns influenzirte. Aber auch abgesehen davon und bloss vom künstlerischen Standpunkt das Bild betrachtet, scheint uns seine Anordnung (man sehe die lebendigen und mitunter zierlichen Gruppen) wie die Durchführung der Individualschilderungen *mindestens* so gut, als in der Theologie. Entschieden besser kam uns das Colorit trotz seines bräunlichen Lokaltons vor: es herrscht doch Harmonie und Kraft darin, und ganz verfehlte Parthieen, wie z. B. die liegende jüngere Figur in der Theologie, Vordergrund links, und ähnliche kommen hier nicht vor. Vielleicht findet zwar ein strenger Kritiker auch mit Bezug auf die Anordnung, irgend eine Figur hätte anders gestellt werden sollen. Allein solchen untergeordneten Fragen pflegen wir unsere Zeit nicht zu widmen. Wir sehen vor allem

auf den *Gesammtwerth* eines Kunstwerks, und befriedigt derselbe, spricht Geist aus dem Bild, gibt ein ideales Princip ihm die höhere Weihe, ist es verständlich und in ästhetischem Sinne aufgefasst, dann überlassen wir es Andern, kleinen Druck- oder Schreibfehlern nachzujagen. Die eben bezeichneten guten Eigenschaften aber hat diese Composizion nach unserm Dafürhalten.

Analog mit der Darstellung der Theologie sitzt in der Mitte auf hohem Thron die *Wahrheit* als weibliche Gestalt.*) »Sie hält, sagt Götzenberger in einer Beschreibung des Gemäldes, in der Linken das mit sieben Siegeln verschlossene Buch, auf welches der philosophische Lehreid verpflichtet, und schlägt mit der Rechten von ihrem Angesichte den Sternenschleier zurück.« Rechts und links unmittelbar neben ihr zwei kleine Genien, der eine in der Schriftentafel forschend, der andere auf dem Globus sich wiegend und die Cither spielend. Thorwaldsen stellte die Nacht als weibliche Figur dar, zwei Knaben, Schlaf und Tod, in ihren Armen haltend; Cornelius hat dasselbe Motiv im Göttersaale der Glypthotek aufgenommen. Als Gegensatz der Göttin der Nacht darf wohl die Göttin der Philosophie gelten, und es scheint uns daher ganz passend, dass, wie jener zwei ganz oder scheinbar todte Wesen,

---

*) Abstrakte Begriffe, wie Gerechtigkeit, Dichtkunst, Gelehrsamkeit, Mässigkeit, Stärke, Wohlthätigkeit, Liebe, Friede, Ueberfluss u. s. w. werden von alten und neuen Künstlern meistens als weibliche Figuren dargestellt. So z. B. erscheinen in einem Gemälde von Dürer auf dem Rathhaus zu Nürnberg mehrere weibliche Gestalten; einem dummen Richter nämlich mit Midasohren flüstert die *Unwissenheit* Rath zu; zu seinen Füssen liegt die von *Untreue, Neid, Betrug und Verläumdung* verfolgte *Unschuld.* Jene suchen den Richter zu bethören. Ganz hinten steht die *Wahrheit,* prüfend, ob man ihr vertraue.—Auch Schwind hat in dem Ständehaus zu Carlsruhe zu einem Cyclus allegorischer Bilder meist weibliche Gestalten gewählt. S. Bd. I. pag. 535 und folg.

dieser zwei lebensfrische Genien an die Seite gegeben werden.

Links von dem Throne *Homer*, der unsterbliche Sänger des heroischen Zeitalters der Griechen, die Leier spielend; vor ihm sitzend *Sappho*, die erste griechische Dichterin, ihr Antlitz zu Homer wendend; neben letzterm *Sophocles*, der grosse Dramatiker, und hinter beiden, über Homers Schultern hervorschauend, *Aristophanes*, die satyrische Geissel seiner Zeit, ein ganz satyrisches Gesicht; etwas seitwärts hinter Homer der ernste ehrwürdige *Pindar* und hinter ihm der verständige *Hesiodus*: lauter klassische bekannte Männer.

Weiterhin links von diesen eine Gruppe italischer Dichter: *Virgil*, der meisterhafte epische Sänger; *Horaz*, der geistreiche Lyriker; *Dante*, der Stern des vierzehnten Jahrhunderts, den wir schon in der Theologie getroffen, der aber wohl eher in diesen Kreis gehört; seine Stellung (Profil), sein Ausdruck wie in der Theologie, mehr Porträt als ideal. Alle diese Dichter mit dem Lorbeer geschmückt.*)

Unweit von diesen Figuren im Hintergrund der grosse Geschichtschreiber *Herodot*, »in die Ferne hinausschauend, wo ihm freilich die Aussicht auf Chinesen und Inder für verschlossen durch die Reihe dorischer Säulen gelten muss; hinter ihm blickt der gedankentiefe *Thucydides* auf das ihm zunächst Vorliegende.**)« Im Mittelpunkt (gleicher Seite) eine — beiläufig gesagt, mit der übrigen Lebendigkeit der Composizion nicht ganz harmonirende — Gruppe römischer Geschichtschreiber:

---

*) Der Lorbeer war dem Apollo heilig und wuchs auf dem Parnass; daher die Dichterkränze aus Lorbeer. Uebrigens wurden auch triumphirende Feldherrn mit Lorbeeren bekränzt und die Fasces ihrer Lictoren, selbst die Briefe, welche die Nachricht eines Sieges enthielten, mit Lorbeeren geschmückt.

**) Worte in der von Götzenberger herausgegebenen Erklärung. Auch spätere mit »« bezeichnete Stellen sind der letztern entnommen.

Cäsar (als siegreicher Feldherr mit dem Lorbeer), *Marc Aurel*, *Livius*, *Tacitus.*

Am Schluss dieser Seite *Cicero*, der berühmteste römische Rhetor, *als solcher* dargestellt; seinem Vortrag hören mehrere Römer aufmerksam zu, unter ihnen *Brutus*, der letzte Republikaner, der selbst seinen väterlichen Freund Cäsar dem demokratischen Princip zum Opfer brachte. In die Nähe von Cicero setzte der Künstler den grossen griechischen Redner *Demosthenes*, der aus der Halle des nebenan stehenden Gebäudes zuhorcht, die Studirlampe in der Hand, als symbolische Anspielung auf seine Gewohnheit, schwierige Arbeiten im geschlossenen dunkeln Gemach bei der Lampe auszuführen.

Den äussern Mittel- und Vordergrund, welcher der modernen Zeit gewidmet ist, lassen wir vorläufig noch unberührt und wenden uns wieder zu dem Thron der Wahrheitsgöttin. Hier *rechts* (Homer gegenüber) eine Gruppe griechischer Philosophen, *Plato* und *Aristoteles* mit ihren Schülern. Da der Künstler diese beiden zunächst an den Thron stellte, so wollte er ohne Zweifel andeuten, dass sie die philosophischen Wahrheiten unter den Alten am tiefsten ergründet haben.

Rechts im *Hintergrund* (zu den Füssen der Bildsäule der Minerva) eine Schaar heranziehender Perser, eine Hinweisung darauf, dass auch persische Literatur das Gebiet der Kultur bereicherte. Weiterhin rechts unter der Säulenhalle, an eine Säule gelehnt, einsam, traurig, die lasterhafte Welt fliehend, der finstere *Heraclit.* Vor ihm eine Gruppe Sitzender: der tiefe *Socrates* »in Unterredung mit den entgegengesetzten Häuptern der von ihm ausgegangenen einseitigen Schulen, *Antisthenes* und *Epikur*«.

Abermals mehr rechts *Pythagoras*, docirend, umgeben von zum Theil in Helmen erscheinenden Männern, womit wahrscheinlich angedeutet werden soll, dass Py-

thagoras nicht bloss für Philosophen gelehrte Theorien erfand, sondern auch ins praktische Leben eingriff, und die Bürger über ihre politischen Rechte aufklärte.

Weiterhin *Archimedes* bei seinen Schülern mit Messen beschäftigt, — ein Kriegsmann holt bei ihm Rath; neben ihnen »der über der Himmelskugel grübelnde *Ptolomäus;*« noch weiter rechts eine Gruppe von Peripatetikern, ihren Lehrer *Theophrast* an der Spitze.

Endlich als letzte Gruppe im Hintergrund *Polygnot* und *Phidias*, jener die antike Malerei, dieser die Bildhauerei repräsentirend, beide im Innern der delphischen Lesche arbeitend.*)

Nachdem wir die tiefer im Bilde stehenden Figuren betrachtet, durchgehen wir den nähern Mittelgrund. An den Stufen des Thrones, unterhalb Sappho, eine sehr interessante Gestalt, *Palestrina*, der mit seinem Composizionstalente die italienische Kirchenmusik auf eine gewaltige Höhe brachte, und eine würdige Parallele zu den gleichzeitigen italienischen Kirchenmalern (im sechszehnten Jahrhundert) bildet. Neben ihm, unterhalb Homer, der geniale *Shakespeare*, wie Palestrina die Ideen zu einem neuen Werke verarbeitend und ganz in dasselbe vertieft. Hinter Shakespeare (zwischen ihm und Dante) ein Minnesänger, die Cither spielend, — vielleicht *Wolfram von Eschenbach* oder *Walther von der Vogelweide* oder *Heinrich von Ofterdingen.*

---

*) Polygnot hatte in der Lesche, welche die Knidier in Delphi erbauten, auf der rechten Seitenwand in zwei Abtheilungen das eroberte Ilion und die Abfahrt der Hellenen in vielfachen Gruppen, — auf der linken Seitenwand den Odysseus dargesellt, welcher in den Hades gestiegen war, um den Teiresias zu befragen; um ihn die zahlreichen Gestalten des Schattenreichs. Die Originalbeschreibung dieser Gemälde findet sich in Pausanias X. 25 — 31, und eine Abhandlung darüber schrieb *Otto Jahn:* »Die Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi. Kiel 1841, besonders abgedruckt aus den Kieler philologischen Studien.«

Nun in der Mitte, vor der Treppe, die zu dem Thron führt, eine Künstler*gruppe* (die drei vorigen standen *vereinzelt*): *A. Dürer* und *Raphael*, »jener mit dem Gemälde des Nachsinnens, dieser mit dem der Philosophie, dessen verdunkeltes Verständniss *Winkelmann* (als Dritter in der Gruppe) aufschliesst, durch Hindeutung auf die entlegene Kunst des Alterthums.« *) Nahe bei dieser Gruppe *Erwin von Steinbach* (I. pag. 433), mit dem Modell des Strassburgermünsters, seines herrlichen Werkes.

Neben den Thronstufen, rechts von Plato und Aristoteles, eine Gruppe von drei Gelehrten, zweien begegneten wir schon in der Theologie: »als Zeugen christlich gläubiger Philosophie« *Origenes*, — und »der Lehrer der Gnade, der dialektische *Augustin*, mit seinem Nachfolger in der Speculazion, dem Ausführer des ontologischen Beweises, *Anselm von Canterbury*.« Es ist interessant, Origenes und Augustin mit denselben Bildnissen in der Theologie von Hermann zu vergleichen. In beiden Gemälden wird Origenes als ein gewaltiger Geist, wie er es war (er hatte darum auch, gleich allen ihr Zeitalter überragenden Männern, eifrige Bekenner und grimmige Gegner), Augustin aber, als ein Hochkirchlicher in feierlicher Stimmung, gleichsam als das Ideal eines frommen Oberhirten dargestellt, und doch sind die Physiognomieen in beiden Darstellungen im *Einzelnen* verschieden und von jedem Künstler wieder anders individualisirt. Den edeln Origenes hat Götzenberger, den frommen Augustin hat Hermann, wie uns scheint, treffender aufgefasst.

Neben der berührten Gruppe *Thomas von Aquin*,

---

*) Ueber Dürer s. p. 69, über Raphael I. 224, 251, II. p. 151, über Winkelmann I. p. 102. Uebrigens kennen unsere Leser den letztern schon, entweder aus seinen Kunstschriften oder dann aus Göthe, der diesem Retter der Antiken eine längere Abhandlung widmet. (S. Göthe, Ausgabe Stuttg. u. Tüb. 1830, Bd. 37.)

sitzend, schreibend; wir trafen ihn ebenfalls in der Theologie, dort von Förster. Diesen Charakter schilderte Götzenberger entschieden glücklicher. Neben Thom. v. Aquin sitzend (der Kopf Profil), einsam, in Gedanken vertieft, »der scharfsinnige, phantastische Pantheist« *Giordano Bruno.*

Nun der Vordergrund. *Links* stehen vier deutsche Heroen der Literatur ganz nahe beisammen, zwar jeder für sich allein, d. h. unter sich nicht in direktem Verkehr: *Lessing*, der grosse Kritiker und Philosoph, mit heiterm Auge um sich blickend, ein feines, satyrisches Gesicht; *Schiller*, der unsterbliche Nazionaldichter, den Lorbeer um die Schläfe, nachdenkend, sein Haupt auf die linke Hand gestützt; *Friedrich August Wolf*, der ausserordentlich gelehrte Philologe und Hermeneut, sizzend, in den Büchern forschend; *Göthe*, der gebietendste Geist unserer Zeit, ebenfalls sitzend, den Lorbeerkranz in der Linken, die Rechte auf die Leyer gestützt und gleichsam wie Jupiter Heerschau haltend über die versammelten Olympier.

Links von dieser Gruppe (als Schlussfiguren)die grossen Geschichtschreiber *Niebuhr* und *Johannes Müller* (letzterer Profil), und neben ihnen, etwas tiefer, *Bentley* und *Scaliger*, studirend und schreibend.

Rechts im Vordergrund bei einander stehend, nach Lessing herüberschauend, der geistreiche *Leibnitz*, die Hand an das Kinn legend, und der scharfsinnige *Kant*, als Mann von starken Jahren dargestellt; neben diesen, jedoch abgewandt, sitzend und in einem Buche forschend der grosse *Spinoza.* Hinter Leibnitz stehend (Profil) *Baco von Verulam*, als Kanzler von England, wie als Schriftsteller bedeutsam, und neben ihm (als Schlussfiguren auf dieser Seite) »die neueren Brüder des Naturforschers Theophrast«: *Kepler* (I. 521) mit der Rechentafel, *Newton* mit dem Blei über der Weltkugel

(Andeutung auf die Anziehungskraft der Erde) und *Lavoisier* mit den chemischen Apparaten.

In der Mitte des Vordergrundes ein Bassin, in welches sich eine sprudelnde *Quelle* ergiesst, Symbol der reinen und nie versiegenden »Wahrheit«. Links von Leibnitz ein leerer *Stuhl* für den noch zu erwartenden Messias der Philosophie. Durch die Hallen im Hintergrund erblicken wir, um diess noch nachzuholen, ganz in der Ferne links chinesische Thürme, rechts ägyptische Pyramiden, Andeutungen auf die auch bei den betreffenden Völkern vorhandene Kultur. Endlich ziehen sich um das ganze Bild (wie bei der Theologie) arabeskische Randverzierungen *). Mit viel Humor hat Götzenberger mancherlei Beziehungen auf das Studentenleben und Anderes in diese Arabesken eingeflochten, welche grösstentheils sehr sorgfältig ausgearbeitet sind.

Werfen wir auf das Bild noch einen Blick zurück. Ueber *Bau* und *Colorit* haben wir uns oben schon ausgesprochen. Das *Motiv* muss wohl jedermann gefallen, da der Künstler je die grössten Geister aller Zeiten in den Kreis der Philosophie gezogen und sie trefflich gruppirte. Solche Darstellungen, durch welche Gemüth und Verstand des Beschauers im gleichen Grade angeregt und befriedigt, durch welche das Volk belehrt, an seine verdienstvollsten Männer erinnert und zur Nacheiferung ermuntert wird, gehören nach unserer Ansicht zu den schönsten Aufgaben der Kunst. Das ist wahr-

*) Ueber den Begriff von Arabesken s. I. p. 306. Die Ausgrabungen von Pompeji zeigen, mit wie viel Geschmack die Arabeskenmalerei bei den *Alten* zur Dekorazion der Zimmer getrieben ward. Siehe das grosse Werk: »die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä von *Wilh. Zahn*, Berlin bei G. Römer 1841 und 1842. V Hefte« (weitere fünf folgen nach), — eine Fortsetzung der 1828 und 1829 von demselben Verfasser nach demselben Plan herausgegebenen Blätter und Beschreibungen. Auch Göthe hat über Arabesken geschrieben. S. Bändch. 38. »Von Arabesken.«

haft *monumentale* Malerei. Sie zieht auch gewiss die gebildeten Klassen beider Confessionen mehr an, als die ewig reproducirten biblisch-mythologischen und martyrologischen Erzeugnisse. Als besonders hübsch componirte *Gruppen* erschienen uns sodann: die homerische Gruppe, Dante mit den Dichtern, Göthe mit Wolf, Schiller und Lessing, und die Künstlergruppe im Mittelgrund. Sehr lobenswerth, dass Götzenberger die Repräsentanten der Kunst (auch der antiken — Polygnot und Phidias), unter den Philosophen erscheinen lässt. Gehören doch wahrlich die bildenden Künste zu den wichtigsten Hülfswissenschaften der Philosophie, wenn auch eine grosse Zahl von Gelehrten dies heute noch nicht einzusehen scheint, und mit unpassender Vornehmheit auf die Kunst herabschaut, statt sie an sich zu ziehen und durch sie zu wirken. — Als sehr gelungene *einzelne Figuren* heben wir heraus: Sappho, Palestrina, Shakespeare, Dürer, Erwin v. Steinbach, Wolf, Göthe, Leibnitz, Origenes, Augustin, Theophrast. Die *Charakterschilderungen* endlich sind im Durchschnitt gut, doch zweifeln wir keinen Augenblick, in Oel würden sie klarer, gediegener und besser gemalt und *jetzt* von dem Künstler auch in Fresko meisterhafter ausgeführt worden sein.

Die Philosophie ist ebenfalls von Keller gestochen.

Die *Jurisprudenz*. Dieser Composizion gebührt wieder das Lob der Klarheit, grosser Einfachheit, gelungener Gruppirungen und interessanter Auffassung der Charaktere. Das Colorit scheint uns zwischen der Theologie und Philosophie inne zu stehen. Auch hier erscheinen die hauptsächlichsten Träger der Wissenschaft von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, natürlich ebensowenig in streng chronologischer Zusammenstellung, als bei den andern Fakultäten. Man verlangt auch von solchen Composizionen, die zunächst und hauptsächlich von dem symbolischen, nicht dem *historischen* Standpunkt ausgehen,

jene streng chronologische Ordnung, welche dem Componisten in der Ausführung seines Plans hinderlich sein könnte, nicht. Finden wir ja in Overbecks und Veits Darstellungen der Religion (s. p. 167 u. f., 177 u. f.), in Schwind's Einweihung des Freiburgermünsters (I. p. 544 u. f.) und vielen älteren und neueren ähnlichen Bildern Ungleichzeitiges (ja zuweilen selbst Ungleichartiges) verbunden. Indessen hat der Künstler hier doch eine wenigstens theilweise historische Ordnung beobachtet, indem er die Repräsentanten der beiden Hauptrichtungen der Rechtswissenschaft, *Romanisten* und *Germanisten*, auseinander hielt und jene auf die linke, diese auf die rechte Seite des Mittelgrundes stellte. Auch fügte er sich, wie dies bei der vorigen Fakultät ebenfalls geschah, insoweit wieder einer gewissen chronologischen Ordnung, als die Autoritäten der antiken Zeit im Hinter- und Mittelgrund, die modernen dagegen im Vordergrund der Bühne erscheinen. Die Randverzierungen zeichnen sich abermals durch hübsche, auf das Bild selbst bezügliche Allegorien aus.

In der Mitte der Hauptdarstellung thront die weibliche Figur der Jurisprudenz, mit der Krone auf dem Haupt; Genien zu ihrer Seite. Ihr zunächst (unterhalb) auf der rechten Seite: *Moses*, allbekannt als Gesetzgeber der Hebräer (mit den Tafeln), und *Menu* (oder Manus), nach der indischen Sage Stammvater des Menschengeschlechts, sonst aber als Verfasser des ältesten Gesetzbuchs in der Sanscritsprache angesehen und in dieser Beziehung hieher gehörend. Doch hat der Künstler mehr seine mythische, als juristische Bedeutung aufgefasst und ihm eine ganz originelle, wir möchten sagen, antediluvianische Physiognomie gegeben. *Links* zu den Füssen des Thrones (neben Moses) *Solon*, der bekannte atheniensische, und *Lycurg*, der spartanische Gesetzgeber.

Links von dem letztern, tiefer im Mittelgrund *Numa*

Pompilius, der zweite König des alten Roms, welcher die von Romulus gegebene erste rohe Verfassung durch Gesetze zu entwickeln suchte; hinter ihm *Cicero* (den wir auch in der Philosophie trafen), der berühmteste römische Rechtsanwalt; bei ihm einige Schüler, vielleicht einer von ihnen sein Freund *Serv. Sulp. Rufus.*

Weiterhin eine Gruppe der juristischen Klassiker, neben einander stehend: *Jul. Paulus*, *Dom. Ulpian* (beide mit starken Bärten), *Aem. Papinian* (von starken, breiten Gesichtszügen,) eine hervorragende Gestalt, und *Atejus Capito;* vor ihnen der Gegner des letztern, *Ant. Labeo*, scharf zurückschauend, und *Gajus* in tiefem Nachdenken, mit etwas gesenktem Haupt und starkem Bart.

Hinter Jul. Paulus (tiefer im Bild) der Kaiser *Justinian* (erhöht), der während seiner 38jährigen Regierung verbesserte Gesetzgebung und Beförderung des Rechtsstudiums sich zur Aufgabe gemacht. Im Jahr 528, dem zweiten seiner Regierung, liess er unter anderm durch berühmte Rechtsgelehrte eine neue Sammlung der noch brauchbaren kaiserlichen Constituzionen seit Hadrian veranstalten, die Schriften der angesehensten ältern Rechtsgelehrten excerpiren, das Gesammelte materienweise (unter dem Titel Pandekten) ordnen, ferner ein kurzgefasstes Rechtssystem, das als Lehrbuch für angehende Juristen dienen sollte (die sog. Instituzionen), ausarbeiten. Uns wundert, dass der Künstler diese für die Jurisprudenz so bedeutende Person nicht noch mehr herausgehoben hat, als es geschah. Neben Justinian *Tribonian* und *Theophilus*, die Verfasser der Instituzionen, zu denen eigentlich Dorotheus als Mitarbeiter noch gehört hätte.

Mehr nach vornen, links von Gajus, eine Gruppe der sog. *Glossatoren*, welche (im zwölften Jahrhundert) namentlich auf der Rechtsschule zu Bologna neues Leben in das Rechtsstudium brachten und die justinianeischen

Compilazionen mit Randbemerkungen, *Glossen*, — daher ihr Name — erläuterten; der Künstler stellt sie in rothen Kopftüchern dar, und hebt die Gestalt eines ihrer Häupter, *Irnerius*, vorwärts blickend, offenbar hervor. Mitten unter ihnen — gleichsam als Glossator der eigenen Gemälde in der Aula — *Götzenberger* selbst, recht kenntlich; er schaut heitern Angesichts den Betrachtenden an, und nimmt sich unter den gelehrten Herrschaften ganz gut aus, wie einer, der wirklich zünftig ist. Die Sitte, dass Künstler sich selbst in solchen Bildern verewigen, ist alt und neu.

Mehr im Vordergrund einige spätere juristische Capazitäten. Unterhalb Labeo Donellus oder eigentlich *Doneau*, ein Franzose (geb. 1527), der in Heidelberg und nachher in Leyden Jus docirte, Gegner des zu seiner Seite nachdenkend vor sich blickenden Cujacius oder eigentlich *Cujas*, ebenfalls eines Franzosen, wegen seiner das justinianeische Recht (Digesten und Codex) erläuternden Schriften sehr angesehen. Neben Cujas *Schulting*, der unter andern über vorjustinianeisches Recht geschrieben und vor ihm der Niederländer *Noot*, Rechtsanwalt, der in der Bewegung der Niederlande, durch welche sie sich von Oestreich unabhängig machen wollten (1790), an der Spitze gestanden hatte; endlich seitwärts von Noot *Heineccius* (Profil), durch seine Schriften über römisches Recht bekannt.

Nun die *rechte* Seite des Bildes: unweit von Menu im Mittelgrund eine stattliche hervorragende Figur mit Kaiserkrone und Schwert, *Karl der Grosse*, der für Ordnung und Recht im Staate so wohlthätig wirkte; vor ihm sein gewandter Kanzler *Eginhard;* neben ihm ein alter Mann, der über die Landesübungen und Gewohnheitsrechte berichtet. Links von Carl, im Hintergrund *heidnische Priester* und ein *christlicher Missionär*, wahrscheinlich als Repräsentanten und Verbreiter von allerlei *Kirchenrechten*. Wieder im Mittelgrund vor Carl dem Gr.

Eycke von Repkow, Verfasser des Sachsenspiegels (einer Sammlung der im Mittelalter in Deutschland, namentlich in Sachsen, gültigen Verordnungen und Uebungen); neben ihm *Friedrich Barbarossa* (Profil), der kräftig den Staat nach innen und aussen schützende grosse deutsche Kaiser. Vor ihm *Carl* V. im kaiserlichen Ornat mit seinem Kanzler *Schwarzenberg*, welcher die Carolina, das bis in unser Jahrhundert im deutschen Reich gültige, von Carl V. eingeführte Kriminalgesetzbuch, niederschreibt.

Im Hintergrund auf der *äussersten Rechten* (ist dieser Platz zufällig ihnen angewiesen?) eine Gruppe von Schöpfern und Trägern des *kanonischen* Rechts, natürlich Päpste dabei; wir kennen sie nicht. —

Im Vordergrund spätere Juristen verschiedener Nazionen; unmittelbar vor Schwarzenberg *Montesquieu*, der mit seinem »esprit des lois« seiner Zeit und sich selbst ein Ehrenmonument gesetzt hat; vor ihm *Leibnitz* (schreibend, der Kopf Profil), den wir schon in der Philosophie getroffen, der aber auch über juristische Materien sich verbreitete und Staatswürden bekleidete.

Seitwärts von ihm eine Gruppe neben einander Sizzender: *Herm. Conring* (in der rothen runden Kappe und dem langen Haupthaar), ein geb. Ostfriese, in allen Wissenschaften bewandert, dänischer Etatsrath; *Hugo Grotius* (im blauen Mantel), ein geistreicher Schriftsteller und gewandter Staatsmann, dessen Buch »de jure belli ac pacis« (Kriegs- und Friedensrecht) s. Z. als eine Fundgrube von Rechtsweisheit galt; *Baco von Verulam* (im rothen Mantel), der uns in der Philosophie begegnete, hier aber als Rechtsgelehrter, als berühmter englischer Kanzler erscheint; endlich der vorderste — *Justus Moeser*, »der deutsche Franklin« genannt.

Im fernsten Hintergrund sieht man durch die Halle links (auf Seite der Romanisten) das römische Forum,

rechts (auf der Seite der Germanisten) ein *nazionelles* Motiv, ein ehrwürdiges Schöffengericht.

Dies die Beschreibung des *Faktischen*. *Kritisches* haben wir im Eingang schon vorgebracht und verweisen hier nur noch speciell auf die meist gelungenen Charaktere und Gestalten, unter denen wir besonders herausheben: Moses und Menu, Solon und Lycurg, Gajus, die deutschen Kaiser, Heineccius. Doch thut man gut, sie auf eine gewisse Distanz zu betrachten, da der Maler bei so umfangreichen Darstellungen natürlich mehr auf einen kräftigen Gesammteindruck hinarbeiten muss und in den Einzelnheiten (besonders in Fresko) nicht jene Feinheit und Zierlichkeit des Pinsels entwickeln kann, wie sie etwa bei Bildnissen in Oel gefordert wird. — Der Künstler wird die Jurisprudenz und die Medicin, welche beide noch nicht durch den Druck vervielfältigt sind, in radirten Blättern herausgeben. Sehr löblich. Denn gewiss wünschen manche Gebildete, nicht bloss Kunstfreunde, alle vier Fakultäten zu besitzen.

Die *Medizin*. Sollen wir ganz offen unsere Meinung sagen, so müssen wir hier den Vordergrund in der Anordnung für nicht ganz gelungen, für etwas einförmig erklären. Dagegen enthält auch diese Concepzion meisterhafte einzelne Gruppen und Figuren und treffliche Charakterschilderungen. Das Colorit scheint uns jedenfalls besser, als in der Thelogie.

In der Mitte der Darstellung auf hohem Thron (in einem egyptischen tempelähnlichen Gebäude) sitzt *Isis* als Göttin der Naturwissenschaften, zu ihren Füssen egyptische und griechische Priester, zur Seite, mehr im Hintergrund, als *Statuen:* Chiron, dem nach der Mythologie die Heilkunde nicht fremd war, und Aeskulap, von Chiron erzogen, bei den Griechen als der Stifter wissenschaftlicher Arzneikenntniss angesehen und nach seinem Tode für heilig verehrt.

Unterhalb dem Thron und zunächst bei demselben

in der Mitte sitzt wie ein gebiethender Herrscher *Hippocrates*, »der berühmteste Arzt der Vorwelt«, wie Kurt Sprengel (Geschichte der Arzneikunde) ihn bezeichnet, seinen linken Arm auf einen Folianten stützend und sich zu dem rechts neben ihm stehenden *Demokrit* wendend, der die Formen seiner Atome in den Händen hält; nach seinem System nämlich fand eine ewige Bewegung der Atome nach *einer* Richtung Statt, und die Seele war eine kugelrunde Figur, feuriger und ätherischer Natur und untheilbar (daher die Kugel in seiner Rechten); unmittelbar an seiner Seite *Aristoteles* mit dem Affen-Scelett, da er sich um die Untersuchung der Thiere und die Naturgeschichte überhaupt so sehr verdient gemacht, unter anderm den Unterschied zwischen den Menschen und den Affen in Beziehung auf ihre organische Bildung bestimmte. Links eine würdige Gestalt in schön drapirtem Mantel, *Empedocles*, der Erfinder der Lehre von den vier Elementen: Feuer, Luft, Erde, Wasser, und *Pythagoras* (nachdenkend den Finger auf den Mund legend), den wir schon in der Philosophie trafen, hier wegen seiner Verdienste um die Physiologie und weil er auch die Heilkunst übte; er schrieb den Pflanzen magische Kräfte zu und suchte durch sie Krankheiten zu heben. Dies die Gruppe auf den Stufen zunächst dem Throne.

Nun im *Hintergrund* links, seitwärts von Pythagoras neben einander stehend *Archagathus*, der erste Grieche, der als Arzt in Rom sich niederliess, mit dem Messer in der Hand, weil er so gern operirte, dass man ihn den Scharfrichter nannte, und *Asclepiades von Bithynien*, der ebenfalls in Rom mit grossem Glück als Arzt auftrat, viele Theorien der frühern Autoritäten verwarf und sich ein selbst ausgedachtes System gründete; hinter beiden ein Dritter, vielleicht *Asclepiades Pharmacion*, der viele neue äussere und innere Heilmittel entdeckte.

Neben ihnen mehr nach vornen eine Gruppe: zu-

vorderst *Galen*, der umfassendere Kenntnisse besass, als keiner seiner Vorgänger, und die Aerzte, welche in mancherlei falsche Systeme gerathen waren, wieder auf den Weg der Natur wies; hinter ihm hervorblickend *Paul von Aegina*, ein Anhänger Galens, besonders berühmt aber als Geburtshelfer; neben Galen, die Hand auf der Brust (Profil), *Celsus*, Verfasser von medizinischen, namentlich chirurgischen Schriften. Gerade hinter dieser Gruppe, einzeln stehend, *Plinius* (mit dem Helm bedeckt, da er im römischen Heere gedient), als Schriftsteller, vorzüglich durch seine Naturgeschichte berühmt.

Vor der beschriebenen Gruppe sitzend, demonstrirend, *Ebn Sina*, gewöhnlich *Avicenna* genannt, unter den Arabern, bei denen die Medizin, speciell aber Chemie und Pharmazie, stark kultivirt ward, der Fürst der Aerzte. Sprengel sagt, »es habe ausser Aristoteles und Galen kaum irgend ein Mensch im Reiche der Wissenschaft den Despotismus länger und drückender geübt, als dieser Ebn Sina, durch den die peripatetisch-scholastischen vier Ursachen, die materielle, die wirkende, die formelle und die Endursache, in die medizinische Theorie eingeführt worden seien.« Vor ihm sitzt ein arabischer *Schreiber*, seinen Vortrag auffassend.

Nun wieder mehr im Hintergrund, links von Plinius eine ganze Gruppe von *Mönchen*, welche im Abendlande vom sechsten Jahrhundert an die Heilkunde lange fast allein übten und *durchschnittlich*, so viel man über sie liest, nicht mehr kannten, als etwa heutzutage noch die Kapuziner in den kath. Kantonen der Schweiz, welche das gemeine Volk sammt seinem Vieh zu kuriren pflegen; doch waren Mönche früher auch wieder die einzigen Erhalter der Ueberreste der Wissenschaften und speciell der Arzneikunst, zumal in *Brittannien*, wo unter andern ein Bischof *Tobias* von Rosa die Heilkunde ausübte: diesen hat sich wohl der Künstler unter dem

vordersten in der Mönchsgruppe (in der Bischofsmütze) gedacht.

Im Mittelgrund *rechts* neben Aristoteles der Nachfolger desselben, *Theophrast* von Eresus, sitzend, besonders verdient um die Botanik und Physiologie der Pflanzen; rechts von ihm, stehend und schreibend, *Constantin von Afrika*, in Benediktinerkleidung, da er seine spätern Jahre im Kloster zu Monte Cassino zubrachte; er hatte die arabischen Schulen in Bagdad besucht und medizinische Werke aus dem Arabischen übersetzt; neben ihm *Pitard*, Vorsteher des chirurgischen Collegiums in Paris (1271), und an seiner Seite *Bombastus Paracelsus*, eine Zeit lang Professor in Basel (1526), dann noch an viele andere Orte seine Kunst tragend, von den einen als Quacksalber verschrieen, von den andern sehr erhoben, nach dem Urtheil von Sprengel ein Schwärmer, dem man aber unter anderm die Empfehlung der mineralischen Arzneimittel und manche wichtige medizinische Entdeckung verdankt. Mehr im Hintergrund seitwärts von Aristoteles eine Gruppe von seinen Schülern; unweit von ihm wieder Mönche.

Ungefähr in gleicher Tiefe des Bildes, aber ganz am Schluss dieser Seite (rechts) *Herophilus* und *Erasistratus*, nach Celsus und Galens Zeugniss die beiden grössten Anatomen in Egypten zur Zeit des ersten Ptolomäus, daher der Künstler sie auch wirklich anatomische Untersuchungen vornehmen lässt.

Im Vordergrund erscheinen nun zu beiden Seiten spätere bekannte Autoritäten. Rechts neben einander die ausgezeichneten Naturforscher *Linné* und *Cuvier*, jener sitzend, dieser stehend, der letztere eine stattliche Figur; hinter ihm (nur der Kopf sichtbar) *G. Gottlieb Richter* († 1812), Professor in Göttingen, gelehrt, gross als Theoretiker und Praktiker; hinter Linné auf einer Bank sitzend *G. Ernst Stahl* (nach Linné sich umsehend), Professor in Halle, nachher königl. Leibarzt in

Berlin († 1734); neben ihm *Franz Sylvius*, Professor der theoretischen und praktischen Medizin in Leiden; der dritte auf der Bank *Joh. Bap. Helmont*, berühmter niederländischer Arzt, von dessen System Sylvius Manches adoptirte.

Im Vordergrund links zwei stehende Figuren, die vorderste (das Buch in der Rechten) *Albrecht von Haller*, »der grösste Naturforscher des vorigen Jahrhunderts« (s. Sprengel), der 1736 sein Lehramt in Göttingen antrat, und *Joh. Peter Frank*, als Literat (sein Epitome ist in den Händen jedes Arztes) und praktischer, die Krankheiten sehr razionell behandelnder Arzt geschätzt. Neben diesen auf einer Bank sitzend, der äusserste rechts, gegen uns schauend, *Fr. Hoffmann*, Professor zu Halle, beinahe ein halbes Jahrhundert lang die Zierde und Stütze dieser Universität, und *Boerhave*, Professor der Medizin zu Leiden; links auf der Bank zwei berühmte Insulaner, *Thom. Sydenham* im Gespräch mit *Wilh. Harvey* (von beiden sieht man auf der äussersten Linken nur die Profile); hinter ihnen endlich, stehend, der aus Löwen gebürtige *Andreas Vesalius*, einer der bedeutendsten Anatomen, der auch in Padua Anatomie vortrug und später an den Hof des Kaisers Carl V. als Leibarzt kam. Er veranstaltete in Italien, von Titian und Calcar unterstützt, die ersten *treuen* anatomischen Zeichnungen nach der Natur.

Um noch in künstlerischer Beziehung kurz auf die Composizion der Medizin zurückzukommen, so finden wir die Gruppe zunächst am Thron, links und rechts von Hippocrates, sehr gelungen, sowohl hinsichtlich der Zusammenstellung als der Specialbehandlung der einzelnen Figuren. Die Charaktere sind entschieden der Vorwelt entnommen. Eine imponirende Gestalt ist auch Galen. Nazionell ferner aufgefasst der vor ihm sitzende Avicenna mit seinem Schreiber, beide auch mit Eleganz gezeichnet. Auf der rechten Seite (Mittelgrund).

schienen uns Constantin v. Afrika und neben ihm Pitard, im Vordergrund aber, links Hoffmann, rechts Stahl, das besonders sorgfältige Studium des Künstlers zu verrathen.

Mit Bezug auf alle vier Fakultäten bemerken wir übrigens, dass die Individualitäten im Durchschnitt durchaus nicht oberflächlich behandelt sind. Im Gegentheil überzeugten wir uns schon aus den Cartons, die wir vorher bei Götzenberger in Mannheim gesehen, mit welcher Gewissenhaftigkeit die Composizionen durchgearbeitet wurden. Gerade in den *Cartons* sind die Charaktere meist so, wie Geschichte oder Tradizion sie uns überliefern, dargestellt, psychologisch wahr und tüchtig.

Mit Bezug auf alle vier Gemälde in der Aula fügen wir aber ferner bei, dass eine Revision, ein Nachlassiren wohl am Platze wäre. Götzenberger würde überhaupt das Colorit jetzt gewiss anders und besser treffen. Radikal lässt sich nun freilich da nicht helfen, aber doch zuverlässig Vieles nachholen. Auch dürfte eine blosse technisch vorgenommene *Reinigung* die Bilder mehr beleben. Endlich wäre es an der Zeit, die Frage zu entscheiden, ob nicht die Decke und die kahlen Wände neben den Fenstern angemessen dekorirt werden sollten.

Die Beschreibung der vier Fakultäten konnten wir unmöglich kürzer fassen, wenn wir nicht auf die blosse Nomenclatur der vorgeführten Männer uns beschränken wollten, wofür uns das Publikum schwerlich gedankt hätte. Ebensowenig gestattete uns aber der Raum eine noch einlässlichere Charakterisirung jener Autoritäten. Mögen wir die richtige Mitte inne gehalten haben.

Privatsammlungen.

Mehrere Privaten besitzen werthvolle Kunstgegenstände, unter andern Herr *Samuel Baruch* ganz treffliche, kleine alte Elfenbeinarbeiten, mehrere altdeut-

sche Bilder, z. B. das Porträt von H. Holbein, angebl. von ihm selbst, das zwar jenem in Basel nicht gleicht, sodann ein weibliches Bildniss, nach des Besitzers Ansicht Catharina von Bora, als *Braut* Luthers, von Lucas Cranach (pag. 266) gemalt, welches er als die Perle seiner Sammlung betrachtet. So viel ist gewiss, dass das Gemälde den Typus der besten deutschen Bilder aus dem sechszehnten Jahrhundert trägt. Auf den Umstand aber, ob Catharina von Bora, ihre Identität vorausgesetzt, als Braut oder Frau gemalt sei, könnten wir so grosses Gewicht nicht legen, wie der Besitzer.

Bei Hr. *Dr. Hundeshagen* (Verfasser der oben citirten Schrift über Bonn) manche sehr alte, deutsche Bilder.

Ein Paar andere Sammlungen konnten wir wegen Abwesenheit der Besitzer oder aus andern zufälligen Gründen nicht einsehen: es finden sich aber, wie man uns sagte, hübsche Gemälde bei Hrn. Oberbergrath *Koch*, Frhrn. v. *Haxthausen*, Frhrn. v. *Fürstenberg*.

— Das Wichtigste, was im Gebiete der Malerei in Bonn zu treffen, glauben wir berührt zu haben, und schliessen unser Referat über diese Stadt.

Von Bonn nach Cöln.

Die Fahrt dauert nur ein Paar Stunden. In künstlerischer Beziehung kennen wir Einen erwähnenswerthen Zwischenort, *Schwarzrheindorf*, unfern von Bonn auf dem rechten Rheinufer. Die in den Kunstschriften als ein vorzügliches Exemplar des romanischen Styls bezeichnete Kirche daselbst aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts konnten wir nicht in Augenschein nehmen, daher wir uns begnügen, auf ihre Existenz aufmerksam zu machen.

Cöln.

Physiognomisches.

Cöln, die alte Römerstadt, blühte im Mittelalter durch Wissenschaft, durch Kunst, durch Handel, es war das rheinische Venedig. Als Erzbisthum, dessen Domkapitel auch dann in Cöln blieb, als der Bischof seine Residenz nach Bonn verlegt hatte (pag. 262), nahm die Stadt eine bedeutende kirchliche Stellung ein. Zur Zeit der Reformazion aber übte man strengen Glaubenszwang aus; die Freunde der neuen Lehre traf Verfolgung. Der gewerbthätigsten Bürger viele wanderten daher aus und gründeten durch ihren Fleiss den Wohlstand von Aachen, Elberfeld, Solingen u. s. f. Cöln's Reichthum und Handel und seine Bedeutung sank. — Im Jahr 1797 kam es unter französische Herrschaft, 1814 fiel es an Preussen. Seitdem steigt es offenbar wieder zu einer ansehnlichen Höhe empor. Es zählt jetzt ohne die Garnison circa 70,000 Einwohner, ist der Sitz eines Erzbisthums, einer Provinzialregierung, eines Apellazionshofs für die Rheinprovinzen u. s. w. — Eisenbahn und Dampfschifffahrt führen täglich während des Sommers eine ausserordentliche Zahl von Fremden her; in den Strassen ein stetes Treiben und Wogen von gewerbtreibenden Klassen; — man glaubt sich oft in die rue St. Honoré von Paris versetzt.

Die Lage der Stadt unmittelbar am Rhein, der hier einen Halbkreis bildet, ist hübsch. Weithin verkünden die zahlreichen Thürme und die hohen, schmalen, grossentheils schwärzlichen Häuser den mittelalterlichen Charakter von Cöln. Neben denselben finden sich freilich in vielen Strassen eine Menge modernisirter Gebäude.

Theater, Conzerte, Restaurazionen innerhalb und

ausserhalb der Stadt, kurz, was der Fremde gewöhnlich sucht, findet er hier zur vollsten Befriedigung.

Uns kam nur etwas lästig vor, das zahlreiche, namentlich die Kirchen belagernde Bettlervolk, eine Klasse von Menschen, deren äusserste Armuth Mitleiden, deren scheussliches, sieches Aussehen aber im höchsten Grad Ekel erregt.

In Cöln wurde Rubens geboren (Sterngasse No. 10); in Cöln starb, einsam und verlassen, Maria von Medicis.

Die Kunst.

Lokalgeschichtliche Skizze.

Architektur. Es gab eine Zeit, in der man alte Thürme und Mauern am Rhein oder Ueberreste von solchen *römisch* nannte, gerade wie man früher eine Masse von antiken Gegenständen in Italien den Hetruriern zuschrieb, die ihnen nicht zukommen.*) Seit Jahren aber untersuchte man den Ursprung der Gebäude sorgfältiger und lernte einsehen, dass *nebst andern* der *Clarenthurm* zu Cöln, dessen äussere Mauern aus verschiedenfarbigen Steinen mosaikartig componirt sind und welchen man vorher in die Römerzeit versetzte, der *fränkischen* Herrschaft angehört. Einzelne Fragmente römischer Bauten mögen sich wohl in und um Cöln noch hie und da vorfinden, wie denn Boissere von Spuren einer Wasserleitung in der Richtung von Cöln nach Trier spricht. Aber das Studium der Ruinen, für Geschichts- und Alterthumsforscher zwar wichtig, liegt unserm Plan zu ferne. Wir wenden uns daher sofort dem *christlichen Kirchenbau* zu, der in Cöln sehr frühe und später sehr

*) Gothe sagt mit Bezug auf die Monumente der etrurischen Kunst: »Dieses Fach diente im Bezirk der antiquarischen Wissenschaften gleichsam zur Polterkammer, wohin alles, was schwer zu deuten oder sonst nicht gut zu gebrauchen war, bei Seite geschafft wurde. Die alt-griechischen Werke von Erz und Marmor wurden sämmtlich dahin verwiesen, ein Gleiches geschah auch mit den Vasen von gebrannter Erde ohne Ausnahme.«

fruchtbar sich entfaltete. Können wir den Ueberlieferungen trauen, so stammen die *ursprünglichen* Kirchen von *St. Gereon*, *St. Severin* und andere schon aus dem *vierten*, *St. Ursula* aus dem *fünften*, *St. Martin* und *St. Maria zum Capitol* aus dem Ende des *siebenten* Jahrhunderts. Ja von der letztern behauptet Boissere, sie sei in den wesentlichen Bestandtheilen nicht verändert. Wäre dies unzweifelhaft, so erschiene sie uns als eines der interessantesten alten Monumente am Rhein. Dass die übrigen angeführten Kirchen sämmtlich kaum mehr Spuren des ersten Baues enthalten, scheint unbestritten zu sein.

Im *neunten* Jahrhundert sodann erhielt die *St. Gereonskirche* die, zwar nachher wieder durch einen neuern Bau ersetzte Kuppelform; im *neunten* Jahrhundert ward an der Stelle des jetzigen Doms eine Domkirche durch Erzbischof *Hildebald* (814) gegründet und 873 von Erzbischof *Willibald* in Gegenwart der Erzbischöfe von Trier und Mainz und vieler andern Bischöfe eingeweiht. Dieser Dom muss nach einer von Boissere (Geschichte und Beschreibung des Doms von Cöln, München 1842. 4.) mitgetheilten Zeichnung und Beschreibung weitaus das reichste und grösste Gebäude am Rhein aus der *romanischen* Periode gewesen sein und *verhältnissmässig* zur damaligen Zeit weithin denselben Rang behauptet haben, wie Jahrhunderte nachher der jetzige Dom. Jenes ältere Werk diente nach der kritisch begründeten Ansicht Boissere's den spätern Domkirchen von Mainz, Worms, Speier, den Abteikirchen von Laach und St. Gallen als Vorbild.

Es soll ferner in das *neunte* Jahrhundert die *ursprüngliche* Gründung der *St. Andreaskirche*, sodann in das *zehnte* ihre erste Erneuerung, in das *zehnte* auch der *Kreuzgang* der Kirche St. Maria zum Kapitol fallen. Im *zehnten* Jahrhundert soll endlich die *St. Martinskirche* neu erbaut worden sein.*) Jedenfalls ist sie, wie St. Maria

*) Dies behauptet Boissere; der scharfblickende Lassaulx aber setzt sie erst in das zwölfte Jahrhundert.

z. Kapitol ein vorzügliches Exemplar des romanischen Styls. Doch wird sie in Anlage und Ausführung von der *St. Apostelkirche*, angeblich aus dem *eilften* Jahrhundert, übertroffen. (Dass der westliche Theil der letztern neuer, scheint unbezweifelt.) In das *eilfte* Jahrhundert fallen überdies noch die *Thürme* und das *Chor* der St. Gereonskirche, die (zwar nicht mehr vorhandene) Kirche *St. Maria-Gräden* (ad gradus) und *St. Georg*, letztere unbedeutend.

Im *zwölften* Jahrhundert sollen *St. Maria in Lyskirchen* und die *St. Mauritiuskirche*, wohl auch das *Schiff* von *St. Ursula* und die *St. Cäcilienkirche* entstanden sein, von denen die letztere ihrer gefälligen Verhältnisse und ihrer Einfachheit wegen einen günstigen Eindruck macht. Doch sind diese 4 Kirchen nur mittleren Ranges, und dieser Umstand scheint uns die Ansicht jener Forscher zu bestärken, welche *St. Maria* z. Kapitol, die *Apostel-* und die *St. Martinskirche* in das zwölfte Jahrhundert setzen, da es sich kaum denken liesse, dass gerade während der Periode der *Ausbildung* des romanischen Styls zu Cöln nur verhältnissmässig Geringes hierin entstanden sei.

In das *dreizehnte* Jahrhundert fallen neben der nicht bedeutenden *Minoriten-* und der noch geringfügigern *St. Johann-Baptist-* die schöne *St. Cunibertskirche*, in demselben Jahre (1248) von Erzbischof *Conrad von Hochsteden* geweiht, da er den Grundstein zum Dom gelegt hat, so dass St. Cunibert als das Hauptschlussgebäude des romanischen Styls in Cöln gelten kann.

Die meisten der aufgeführten, nebst noch andern nicht mehr vorhandenen Kirchen aus verschiedenen Jahrhunderten waren das Werk von Bischöfen, wie denn im frühern Mittelalter die Kunst überhaupt von der Geistlichkeit ausging. Beinahe alle diese Kirchen haben später Restaurazionen erlitten, doch zeigt sich an ihnen durchweg der *romanische* Charakter, dessen Grundzüge wir schon mehrfach angegeben, als vorherrschend. Die

Namen irgend welcher Baumeister aus der romanischen Periode haben sich unsers Wissens nicht erhalten.

Nun aber tritt in der Cölnerbaukunst ein Wendepunkt ein. Schon Erzbischof Engelbert I., † 1225, hatte den Plan gefasst, einen grossartigen Dom zu errichten, und gewiss im altdeutschen Styl, denn sonst hätte der alte, reiche, romanische Bau füglich fortbestehen können. Ja man hat schon die Behauptung gehört, er selbst sei der Verfertiger des Plans zu dem jetzigen Dom. Abgesehen von dieser Frage, scheint er jedenfalls den altdeutschen Styl geliebt zu haben. Denn in die Zeit seiner bischöfl. Regierung fällt auch der *gegenwärtige* Kuppelbau von St. Gereon, der schon die Elemente des neuen Systems grossentheils in sich aufnahm. Schlummerte nun, wie es scheint, nach Engelberts Tod der neue Styl, so brach er dann im Dom (1248) mit desto gesteigerterer Kraft sich Bahn und wurde in Cöln, wie anderwärts, vorherrschend. Mit Bezug auf die charakteristischen Merkmale dieses altdeutschen Styls verweisen wir auf Gesagtes (I. p. 17 und 18, II. p. 5). Nur Einiges fügen wir noch bei. Die Kolossalität der Gesammtanlage, der Reichthum der einzelnen Theile des Doms, so weit sie vollendet, überragt alle Bauwerke am Rhein. Wenn bei irgend einem altdeutschen Kirchenmonument, so herrscht hier das schönste harmonische Verhältniss zwischen dem Ganzen und den einzelnen Theilen und Gliederungen, und trotz der Reproduktion aller Grundformen in den Details zeigt sich nirgends Monotonie, vielmehr durchweg Bewegung. Ferner treten hier die wagrechten Linien, im altdeutschen Styl überhaupt untergeordneter Natur, vor den vielen mächtig und massenweise emporstrebenden vertikalen oder pyramidalen Linien mehr als gewöhnlich in den Hintergrund. Der einzige, freilich grosse, aber heilbare Fehler des Doms liegt darin, dass er nicht fertig gebaut wurde. Nur das Chor gedieh (1322) zur Vollen-

dung; den übrigen Theilen sollte dieses Loos nicht werden; das Schiff und der eine Thurm rückten zwar noch vor, aber mit dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts hörte man in dem Dom keinen Hammerschlag mehr. Dennoch scheint uns wegen seiner grossen *Anlage* und der Vortrefflichkeit der *fertigen* Bestandtheile Kuglers Ausspruch sehr wahr: »Der Dom ist geradehin als das vollendeteste Meisterwerk der germanischen (altdeutschen) Architektur, somit als das bewundernswürdigste Werk aller Architektur — zu bezeichnen, wenn gleich in seiner Formenbildung, bei der höchsten Gesetzmässigkeit des Organismus, noch immer eine gewisse Strenge, bei allem Reichthum der Details noch immer ein eigenthümlich keuscher Ernst zu Grunde liegt.« — Kein Wunder, dass dieses Monument gleichsam das Signal zu neuen Schöpfungen in Deutschland ward, so dass nach einander die Catharinenkirche zu Oppenheim, die Münster zu Freiburg und Strassburg, die Dome von Halberstadt, Meissen und Regensburg, später St. Stephan in Wien, das Münster zu Ulm u. s. f. im altdeutschen Styl entstanden. »An dem Dombau zu Cöln, sagt Boissere, hatte sich eine Schule gebildet, aus welcher die vortrefflichsten Baumeister hervorgingen, die an verschiedenen Orten Kirchen aufführten, bei denen sie den Styl und zum Theil selbst den Plan des Cölnerdoms anwandten.« Für den Erfinder des letztern hält man ziemlich allgemein *Meister Gerhard*, über den man jedoch wenig nähere Nachrichten hat. Selbst über seinen Geburtsort fanden wir keine ganz zuverlässigen Nachrichten. Unlängst stellte ein Belgier (Dissertation sur l'age de la cathédrale de Tournay par B. C. Dumortier, membre de la chambre des représentants et de l'academie royale de Bruxelles. Bruxelles 1841) die Behauptung auf, Gerhard sei in St. Troud (St. Truyen, noch innerhalb der *deutschen* Sprachgrenze im jetzigen Belgien) geboren, und erklärt: »Mei-

ster Gerhard *ist also ein Belgier*«. Diese neue Entdeckung, zufolge welcher das grösste deutsche Bauwerk nicht von einem gebornen Deutschen herrühren sollte, machte das Publikum anfangs stutzig. Die Sache ward im Cölner-Domblatt (Nr. 10 u. 14 von 1842) besprochen, die Behauptung, dass Gerhard in St. Troud zur Welt gekommen, zwar nicht widerlegt, dagegen aber erklärt, dass wenn diess auch der Fall sei, diess den Stolz der Deutschen auf ihren Gerhard nicht wankend machen und ihre Gefühle nicht herabstimmen müsse. »Erblikken wir ja immer noch, sagt W. v. Waldbühl, der Verfasser eines Artikels im Domblatt, im Baumeister (des Doms) einen ächten Landsmann, so deutsch, als der Erbauer des Strassburgermünsters war, der sicherlich nicht durch nochmalige Besitzergreifung Frankreichs französirt worden, ebensowenig als man jetzt Themistocles oder Epaminondas für Türken und Albanesen ausgeben darf*).« Meister Gerhard lebte bis gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts und hinterliess drei Söhne. Nach seinem Tod ward das Werk wenigstens in der nächsten Periode noch im gleichen Geiste fortgesetzt.

Gerhards unmittelbare Nachfolger im Amte sind nicht bekannt; auch von den spätern hat sich nicht mehr, als der Name erhalten. Von einem *Niklaus v. Büren*, *Konrad Kuyn* und *Joh. v. Frankenberg* wissen wir nichts, als dass sie — übrigens erst im fünfzehnten Jahrhundert — als Dombaumeister angestellt sind. Ueberhaupt ist ja zur Genüge bekannt, wie selten Namen und Nachrichten von sehr tüchtigen Architekten des Mittelalters auf uns gekommen. Doch sind wir im Stande, hier noch zwei Baumeister von *Cöln* aus der altdeutschen Periode namhaft zu machen, die sich am Oberrhein auszeichneten. Die beiden *Hültz*, wahrscheinlich Vater und Sohn, welche am Strassburger Münster arbeiteten und

*) Erwin war übrigens nicht in Strassburg, sondern im jetzigen Grossherzogthum Baden *geboren*.

von denen der jüngere die Pyramide (den obersten Theil des Thurmes) vollendet haben soll (I. p. 434).

Sonst sind zur Zeit keine weitern persönlichen Nachrichten ermittelt *). Uebrigens lebten in Cöln selbst gewiss *viele* tüchtige Baumeister während der altdeutschen Periode. Diese unsere Meinung gründet sich auf den Umstand, dass hier eine der sogenannten *Hauptbauhütten* in Deutschland bestand. Der Ursprung dieser Hütten oder Bauvereine ist nicht genau nachgewiesen, und reicht vielleicht schon in die Zeit des romanischen Styls hinauf. Doch nimmt Kugler an, dass ihre *Entwickelung* mit der Entwickelung des mittelalterlichen *Städtebürgerthums* Schritt hielt, ja aus ihr hervorging und mit ihr fiel. Ihren Charakter schildert Boissere kurz und klar also: »Bei dieser Gesellschaft fand eine ähnliche Einrichtung Statt, wie in dem Hansabunde. Die Meister und Werkleute der kleinen Bauwerke wurden denen der grössern untergeordnet, und bald verbreitete sich die Brüderschaft gebietweise über ganz Deutschland. Auch hier scheint Cöln das erste Beispiel gegeben zu haben. Der Vorsteher des Domwerkes war Obermeister über alle Kirchenbaumeister in den niederdeutschen

---

*) Nach einer Anzeige im Cöln. Domblatt vom 23. October 1842 soll in das diesfallsige Dunkel bald einiges Licht fallen. »Mit der gespanntesten Erwartung, heisst es nämlich, sehen wir nähern Aufschlüssen über die Baumeister unsers Doms im dreizehnten Jahrhundert entgegen. Herr *Fahne,* Friedensrichter in Bensberg, ein eifriger Forscher auf dem Gebiete der Geschichte der Vaterstadt, hat mehrere auf diesen Gegenstand bezügliche Urkunden entdeckt, durch welche wir nicht nur einen bisher unbekannten Meister des Doms kennen lernen, sondern auch verschiedene bisher allgemein geltende Ansichten näher berichtigt werden. Herr Fahne wird seine Entdeckungen ehestens der Oeffentlichkeit übergeben.« Wirklich ist dann im Domblatt vom 26sten März 1843 angezeigt, dass die Schrift erschienen sei. Kommt sie noch vor beendigtem Drucke unsers Buches in unsere Hände, so werden wir das Wichtigste nachragen.

Landen, und so war es der Vorsteher des Strassburger-Münsterwerkes, welches neunzehn Jahre nach dem von Cöln angefangen wurde, über alle Kirchenbaumeister zwischen der Donau und der Mosel. Auf diese Weise war die Hütte der Steinmetzen (Baumeister) am *Cölner Dom der Sitz des Obermeisterthums* von Niederdeutschland und die Hütte am Strassburgermünster der Sitz des Obermeisterthums von Oberdeutschland. Später bildete sich ein Obermeisterthum für ganz Deutschland, worin dann Strassburg, weil hier länger mit grosser Thätigkeit fortgebaut wurde, Cöln den Vorrang streitig machte, sowie in den Handelsverhältnissen es von Seite Lübecks geschah. Die andern Obermeister hatten ihren Sitz in Wien, Bern und Magdeburg. Die Ordnung der Steinmetzenbrüderschaft wurde auf gemeinsamen Tagsatzungen abgefasst und von Kaiser und Papst bestätigt.« Aus diesem geht die hohe Bedeutung dieses Instituts hervor, und Cöln, dem das Obermeisterthum eine Zeit lang zukam, musste, wie gesagt, viele ausgezeichnete Repräsentanten der Baukunst besitzen.

— Obgleich der Dombau nach hergestelltem Chor sehr langsam betrieben ward (bis er endlich stille stand), nahm er doch wohl die Hauptsummen der zu frommen Zwecken disponibeln Gelder in Anspruch, und es ist daher zu verwundern, dass noch andere Kirchen in jener Periode zu Cöln errichtet wurden. An der Quelle des Spitzbogenstyls entsprungen, tragen sie natürlich denselben Styl. Wir meinen das *Chor* der *St. Andreaskirche* aus dem Anfang des *fünfzehnten*, die Kirche *St. Columba* (den Thurm abgerechnet) auch aus dem *fünfzehnten*, die *Peterskirche* (wieder ohne den Thurm) aus dem Anfang des *sechszehnten* Jahrhunderts und einzelne in jene Periode fallende Restaurazionen.

— Unter der Herrschaft des *romanischen* Styls trugen sich romanische Formen auch auf *weltliche* Bauten in Cöln über, das bezeugt das *Tempelhaus* und mehrere Privat-

gebäude. Als der Spitzbogen in Kirchen dominirte, verdrängte er den Rundbogen auch im weltlichen Gebiet; wir verweisen auf das *Rathhaus*, im dreizehnten Jahrhundert gegründet, im fünfzehnten erweitert, auf den *Gürzenich* aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und auf mehrere noch vorhandene Privathäuser.

Dieses *altdeutsche* Bausystem hatte sich in Cöln bis in's sechszehnte Jahrhundert erhalten, dann musste es, wie anderwärts, den *modernen* italienischen oder andern willkürlichen Formen weichen; die *nazionalen* Elemente der Architektur verschwanden.

In die *moderne*, lange anhaltende Periode fällt die *Jesuitenkirche*, zwischen 1620—1630 erbaut, von grossem Umfang (200′ lang, 100′ breit), aber kleinlichen Details (Schnörkel!); reich, aber nicht geschmackvoll dekorirt. Die Säulen- und Gewölbeconstrukzionen des innern Baues sind noch das Lobenswertheste*). Ferner gehören jener Periode die unwichtigen Kirchen *Maria* in der Schnurgasse und *Maria* in der Kupfergasse an, beide aus dem siebenzehnten und die *Ursulinerkirche* aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, welche von italienischen Baumeistern herrühren soll.

Wie die kirchlichen, so sind die weltlichen Gebäude der bezeichneten Zeit unerfreulich: das Zeughaus, das erzbischöfliche Schloss u. s. f.

Nach langen Irrfahrten (»post varios casus« etc.) fand endlich in *unsern* Tagen das alte Cöln wieder den Weg zu seiner alten Architektur. Die Herstellung des Doms rief das erneuerte Studium des Spitzbogenstyls hervor, welcher Styl in dem gegenwärtigen Leiter des Dombaues, RRath und Inspektor *Zwirner*, einen ausgezeichneten Repräsentanten gefunden, wie seine Restaurazionen am Dom und seine Apollinariskirche (pag. 260) beurkunden.

*) Die Bilder von *Schütt* an dem überladenen Hochaltar taugen wenig.

»In *Deutschland*, sagt Wiegmann (s. Schrift p. 4), haben wir den Spitzbogenstyl als Ergebniss bewussten Strebens, als ein in seinen wesentlichen Eigenschaften verstandenes Mittel zur Erweiterung der Grenzen der architektonischen Technick *zuerst* wirksam gefunden. In *Deutschland* war es, wo der junge Keim, gleich dem der Eiche den ganzen zukünftigen Baum schon in sich tragend, an das Licht kam und die erste Pflege fand. Und darum ist *Deutschland* das eigentliche Vaterland des Spitzbogenstyls.« Und wir sollten nicht wünschen, dass dieser *deutsche* Styl neuerdings zur *Herrschaft* gelange in Deutschland! Wie sehr wir auch die romanische Bauart würdigen und in einzelnen Fällen sogar der altdeutschen vorziehen, so scheint uns die letztere doch im Allgemeinen die imposantere, und es ist gut, dass sie endlich in Cöln einen neuen und festen Anhaltspunkt gefunden. Denn bei der entschiedenen Vorliebe vieler ausgezeichneten Fachmänner für den romanischen Styl würde dieselbe ohne diese neue Schule kaum zu dem ihr gebührenden Rang gelangen. Von Cöln aus kann sich aber jetzt der Spitzbogenstyl noch einmal weithin verbreiten, und die Schule von Cöln unter Zwirner noch einmal den alten Ruf sich erwerben.

Unter den *jetzigen Architekten* Cöln's steht Zwirner, geb. 1801 in Jakobswalde (in der preuss. Provinz Schlesien), ein Schüler von *Schinkel*, unstreitig oben an, und er ist ganz der hohen Stellung, welche das Schicksal ihm angewiesen, gewachsen, vielseitig gebildet, energisch, umsichtsvoll, praktisch. Uebrigens hat er nicht nur den Spitzbogenstyl, sondern, wie wir aus einer Nachricht im Kunstblatt (No. 26 von 1842) entnehmen, auch ältere Bausysteme in seiner Gewalt. Dort heisst es nämlich: »Zwirner hat den Plan zu einer hier (in Cöln) zu errichtenden evangelischen Hauptkirche entworfen. Es ist ein geräumiges Gebäude im byzantinischen (romanischen?) Styl, das unter den herrlichen

byzantinischen (romanischen) Bauten Cölns selbst [*]) jedem leicht den Vorrang streitig machen dürfte, dessen Ausführung jedoch noch nicht fest beschlossen ist.« Dass Zwirner auch in der *Civil*-Architektur, in öffentlichen und bürgerlichen Bauten grosse Gewandtheit entwickelt, beweist sein Casino in Düren und mehrere Privathäuser in Cöln an der Severinstrasse, der Trankgasse u. s. f.

Ausser ihm sind unter den jetzt lebenden Architekten zu nennen:

Regierungsbaumeister *Matthäus Biercher*, geb. zu Cöln 1797, der sich von Jugend an dem Baufache widmete, auf der Akademie in Berlin seine Studien machte und hierauf Deutschland, die Niederlande und Frankreich bereiste. Von ihm das *Regierungsgebäude*, das *Theater* und manche *Privathäuser*. In seinen öffentlichen Monumenten scheint er dem antiken und dem italienischen Princip hauptsächlich zu huldigen, in den bürgerlichen Gebäuden, wie diese es übrigens in der Regel von selbst mit sich bringen, grosse Einfachheit zur Richtschnur zu nehmen.[**])

J. P. Weyer, welcher früher in Paris als *Maler* studirte, dann aber zu der Architektur überging und seit mehrern Jahren die Stelle eines Stadtbaumeisters bekleidet, in Folge deren er alle Bauten, welche die *Stadt* unternimmt, auszuführen hat, errichtete unter andern den Apellhof, das Lagerhaus, das neue Schulhaus. Das erste Gebäude, einen Halbmond bildend, ist in einem eigenthümlich - gemischten, das zweite im altdeutschen, das dritte im romanischen Styl aufgeführt. Wie es scheint, hält sich also Weyer nicht unbedingt an

---

[*]) Den Unterschied zwischen byzantinischer und romanischer Bauart siehe pag. 1 und 2.

[**]) Die meisten neuen *Privathäuser* in Cöln werden, wie in Coblenz und Bonn, aus gebrannten Steinen, bald mit, bald ohne Verputz errichtet, zu den Thür- und Fensterleibungen aber, den Gesimsen u. drgl. gewöhnlich gehauenes Material, Quadersteine jedoch selten, gebraucht.

irgend ein gegebenes System, an irgend eine bestimmte Schule, sondern wendet in jedem einzelnen Falle diejenige Bauart an, welche ihm gerade als die passende vorkommt. In der bürgerlichen Baukunst entwickelt er bei aller Einfachheit viel Geschmack, das beweist sein eigenes Wohnhaus. — Als früherer praktischer Maler und vermöge seiner Kunststudien überhaupt ist er auch ein grosser Gemäldekenner. Seine werthvolle Sammlung zeugt davon.

Ob und welche jüngere Architekten in Cöln durch besonderes Talent sich auszeichnen, blieb uns unbekannt, indem diessfällige Nachfragen zu keinem Resultate führten. So viel ist ausgemacht, dass von andern, als den genannten Architekten wenigstens noch keine grossartigen Werke existiren.

Dagegen müssen wir hier zweier geborner Cölner erwähnen, welche zwar auswärts ihren Wirkungskreis sich geschaffen haben, zum Ruhm ihrer Vaterstadt aber schon durch ihren Namen das Ihrige beitragen.

1) *Franz Christian Gau*, geb. zu Cöln 1790, der seine Studien als Architekt zu Paris unter Debret und Lebas machte. Im Jahre 1818 trat er eine Reise an nach Egypten, Nubien und Palästina, zeichnete in sein Portefeuille die interessantesten Antiquitäten, besonders in Nubien, und als Frucht kam ein Werk heraus, durch welches der Verfasser bei dem weitern Publikum aufs Rühmlichste bekannt ist: Antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords de Nil, dessinés et messurés en 1819, Paris, 1821 — 27. Gr. fol. mit 60 Abbildungen und 13 Lieferungen. Die Ausgabe mit *deutschem* Text, ebenfalls 13 Lieferungen, erschien bei Cotta. Eine frühere, sehr verdienstvolle Arbeit von Gau war die Fortsetzung des Werkes von Mazois über Pompeji: les ruines de Pompeji etc., continué par M. Gau. Paris, 1812. — Gau lebt immer in Paris, und wirkt auch als öffentlicher praktischer Architekt. We-

nigstens lasen wir schon von mehrern Gebäuden, die ihm übertragen worden: das Presbyterium der Kirche von St. Julien-le-Pauvre; eine grosse Badanstalt in Enghien; ein Gefängniss an der Barrière d'Enfer u. s. w.

2) *Jakob Ignaz Hittorff*, 1792 zu Cöln geboren, steht in Bezug auf die von ihm eingeschlagene *wissenschaftliche* Richtung als ein sehr geschätzter *College* von Gau in der Kunstwelt da. Er machte seine Studien ebenfalls in Paris, unter Belanger. Auf seinen Reisen durch Deutschland und England studirte er die Baukunst des Mittelalters. In Sicilien unternahm er bei längerem Aufenthalt die genaueste Aufnahme von den berühmtesten Städten und die Vermessung von vielen antiken Tempeln und andern Denkmälern, von mehr als 50 Gebäuden aus dem neunten bis zum achtzehnten Jahrhundert, und gab dann folgende geschätzte Werke heraus: a) Architecture antique de la Sicile etc., par J. Hittorff et L. Zanth (diess ist ein Schüler von ihm), Paris 1826 — 1830. 3 Vol. fol. b) Architecture moderne de la Sicile etc. par les mêmes. Paris, 1826 — 30. 1 Bd. fol.

Hittorff, welcher farbige Verzierungen an Gebäuden bei zweckmässiger Verwendung für empfehlenswerth hält, indem man damit oft mehr Leben in die Formen bringen kann, lässt sich auch hierüber in einem Werk vernehmen: L'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restauration du temple d'Empédocle à Selinunte. Farbige Verzierungen wenden auch die Architekten im Innern Deutschlands und am Rhein an, wie Gärtner in München, Hübsch und Lassaulx in Carlsruhe und Coblenz, natürlich in sehr berechnetem Maasse und alles Bunte vermeidend. Man kann mit der Farbe sogar den Charakter eines Gebäudes wenigstens theilweise symbolisiren, z. B. durch einen sanften, weissgraulichen Ton den Ernst eines klösterlichen Gebäudes

andeuten.*) Doch zu Hittorff zurück. Er übersetzte ferner ein englisches Werk über attische Baukunst in's Französische: Les antiquités inédits de l'Attique etc., Paris 1832, gr. fol., und berichtigte den Originaltext. Uebrigens ist Hittorff auch praktischer Baumeister. Er half seinem ersten Lehrer in Paris das Schlachthaus in der Strasse Rochechouard und die eiserne Kuppel der Kornhalle aufführen. Seine eigene spätere Schöpfung ist unter andern das Theatre de l'Ambigu comique, von Quadern und einem eisernen Dachwerk; von ihm ferner mehrere Privatgebäude. Gegenwärtig bekleidet er die Stelle eines Architecte en chef der Gebäude des Gouvernements der sechsten Seczion der Stadt Paris, ist Ritter der Ehrenlegion, Mitglied des französischen Instituts, Mitglied der Akademie zu Mailand, Berlin und München und der Societät der Alterthumsforscher zu London.

Für Cöln bleibt es allerdings zu bedauern, dass solche Kräfte, wie sie in Gau und Hittorff sich vereinigt finden, ihrer Vaterstadt entzogen sind. Allein ihre Verdienste werfen immerhin auf Cöln einen hellen Reflex zurück; auch haben sie wohl einen unmittelbaren Einfluss auf ihre alte Heimath sich zu erhalten gewusst, und jedenfalls sollte ihr vorleuchtendes Beispiel, ihre streng wissenschaftliche, razionelle Kunst, alle ange-

---

*) Dass man im Symbolisiren aber auch Verirrungen begehen kann, davon führt Menzel (Kunstsinnbilder) ein frappantes Beispiel an. »Höchst ungeschmackvoll, sagt er, ist die B .... Tintenfabrik, worin rothe und schwarze Tinte gemacht wird, folgendermaassen angestrichen: der Grund des ganzen Hauses ist *schwarz* und die Architekturtheile daran, so wie die Gesimse und Gliederungen, sind brillant *roth*. Das nenne ich symbolisiren! — Denn nicht genug, dass durch diese Anordnung das Handwerk symbolisch angedeutet ist, auch selbst die Mehrfabrikazion der schwarzen Dinte gegen die rothe geht daraus hervor, indem ungleich mehr schwarze Farbe verwendet wurde, als rothe. Ein so lächerliches und zugleich geschmackloses Beispiel wird schwerlich zweimal vorhanden sein.«

henden Architekten von Cöln zu ähnlichem Streben enthusiasmiren.

Uebrigens lieferten auch noch andere Bürger von Cöln in unserm Jahrhundert literarische Beiträge zur Geschichte der Baukunst, namentlich ihrer Vaterstadt, wie der sel. *Wallraf* (Geschichte der Stadt Cöln), und besonders *Sulpiz Boissere* mit seinem Prachtwerk über den Cölnerdom, so wie auch mit seinen »Denkmalen der deutschen Baukunst vom siebenten bis zum dreizehnten Jahrhundert am Niederrhein«. Doch scheinen uns diese Männer eben so sehr um die Malerei von Cöln sich verdient gemacht zu haben, und wir werden in jenem Abschnitt weiter von ihnen reden.

In neuerer Zeit haben sodann *de Noel*, *Püttmann* und *Fahne* Schriften über Architektonisches herausgegeben. Von dem ersten, der sich vorzugsweise mit Untersuchungen über byzantinische, romanische und altdeutsche Baukunst beschäftigt, rührt die »historisch-archäologische Beschreibung des Cölnerdoms« her; Püttmann breitet sich in dem voriges Jahr erschienenen Bande über die Kunstschätze am Rhein (nach etwas anderm Plan angelegt, als unser Buch — mehr statistisch) gerade über die cölnischen Kirchenbauten näher aus; Fahne widmete, wie schon oben (pag. 319) gemeldet, seine antiquarischen Forschungen dem Dom.

Als eine sehr wichtige Erscheinung der neuesten Zeit, welche auf die Läuterung der Ansichten und Begriffe des Publikums über die *Baukunst* bedeutend und weit mehr einwirken wird, als mancher jetzt noch glaubt, sehen wir die Gründung des *Cölner Domblattes* an. Sonntags den 3. Juli 1842 kam mit der ersten Nummer folgender »*Prospekt*« desselben heraus: »Das Cölnerdomblatt wird zunächst die amtlichen Mittheilungen enthalten, die von dem Vorstande des Central-Dombau-Vereins über seine eigene Wirksamkeit und über jene der Hülfs- und sonstigen Vereine in möglichster Ausführlichkeit

und Vollständigkeit werden gegeben werden. Die desfallsige erste Abtheilung des Blattes umfasst also die Protokolle, Berichte, Anzeigen, Bekanntmachungen, Aufforderungen u. s. w. des Central-Dombau-Vereins, Mittheilungen über die Gestaltung und die Erfolge der Hülfsvereine und über alles, was von diesen Vereinen und in ihnen durch gemeinschaftliches Streben und durch besonderes Wirken Einzelner geleistet wird; sie gibt Nachricht von jeder fernerweiten Theilnahme an dem Vereinszwecke und von der Förderung der Vereinsmittel, wie immer und in welcher Weise sich diese Theilnahme und Förderung kund gibt; sie veröffentlicht die Verzeichnisse der Vereinsmitglieder und der Beiträge, und sie theilt endlich die sämmtlichen officiellen Aktenstücke nochmal mit, die den Central-Dombau-Verein zu Cöln, von seiner Gründung bis zum Tage der ersten Nummer des Cölner Domblatts zum Gegenstande haben, so, *dass das Cölner Domblatt in diesem amtlichen Theile ein vollständiges Archiv aller Bestrebungen und Leistungen des Central-Dombau-Vereins und der mit ihm verbundenen Hülfsvereine in ihrem ganzen Umfange darstellen wird.*«

»In der zweiten Abtheilung wird das Cölner-Domblatt *die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst im Allgemeinen behandeln*, insbesondere aber alles das mittheilen, was uns über *die Geschichte unseres Doms* und seines Baues aufbewahrt blieb; es wird andeuten und auszuführen suchen, was in allgemein historischer und kunstgeschichtlicher Hinsicht auf unseren Dom oder *sonst auf die Theorie und die Technik der Kirchenbaukunst* des Mittelalters Bezug hat, und sich in dieser Hinsicht über christliche Bau-Symbolik, über das Verhältniss des Bauwerks zum Cultus und seinen Zusammenhang mit der Liturgie verbreiten; es wird Ansichten, Meinungen, Vorschläge u. s. w. jeder Art über den Modus des Fortbaues, die Beschaffung und Mehrung der Baumittel u.

s. w. vorbringen, dabei jeder Ueberzeugung und Auffassungsweise freie Bewegung lassen, und keine andere ausschliessen, als die dem Zwecke des Vereins, der Förderung und der Vollendung des Werkes selbst, offenbar widerstreitet.« Das Blatt, welches wöchentlich einmal erscheint, hat bis jetzt den ausgesprochenen Zweck treu erfüllt, und schon eine Reihe interessanter Aufsätze über Allgemeines und Specielles aus dem Baufache geliefert, wie denn auch sehr instruirte Männer als Mitarbeiter an dem Blatte oder wenigstens als unterzeichnete Einsender von Artikeln compariren: Inspektor Zwirner, Sulpiz Boissere in München, Bauinspektor Biercher, Prof. Nöggerath, Paul Frank, Landgerichtsrath A. Reichensperger, W. von Waldbrühl, Prisac, Haass II., Pfarrer Schaffrath, Ernst Weiden, D. Mohr in Coblenz, D. F. J. Gehrken u. A. Es liegt hierin der Beweis, dass in Cöln noch eine ehrenwerthe Zahl von Kennern alter Baukunst sich vorfindet. Durch das Organ des Dombauvereins werden eine Menge Ideen ausgewechselt und zur Kenntniss des grösseren Publikums gebracht, welche es sonst kaum je erfahren hätte, und auf diese Weise die Theilnahme an der Baukunst und am Dombau offenbar gefördert. Das Domblatt geniesst auch bereits in weiteren Kreisen die verdiente Anerkennung und bedurfte schon im September 1842, also im ersten Vierteljahr seiner Entstehung, einer Auflage von mehr als 9000 Exemplaren, — eine unerhörte Erscheinung.

Unter diesen Auspicien und namentlich bei dem bekannten Sinn des jetzt regierenden Königs für die Künste, besonders für Architektur, dürfte in Cöln, nicht nur mit Bezug auf den Dombau, sondern auch auf die monumentale Baukunst überhaupt, wenn wir uns nicht täuschen, bald eine neue Aera anbrechen.

Möchte die dringend nothwendige Errichtung eines

Kunstmuseums bald den Anfang einer *neuen Epoche* auch *der Civilbaukunst* bezeichnen.

Die *Sculptur* in Cöln ist viel reicher an alten, als an neuen Erzeugnissen. *) Unsere Ansicht über die *mittelalterliche* Bildhauerei, wie wir sie schon öfter aussprachen, hat sich in Cöln nicht verändert. »Charakter, sagt Fernow, ist die Basis der Schönheit; ohne Charakter ist in der Kunst jede Figur, so kolossal sie sein mag, eine ästhetische Null ohne Bedeutung und ohne Werth.« Finden wir nun in jenen, zumal ältesten deutschen Bildnereien charakteristische Tiefe? Macht z. E. die Statue der Fürstin Plectrudis an der Kirche St. Maria z. Capitol, oder ihre Thüre mit Schnitzwerk irgend einen Eindruck, setzen sie unsern Geist in irgend welche Thätigkeit? Wir sagen: nein. Beide Arbeiten stammen aus dem zehnten und eilften Jahrhundert. Wir anerkennen übrigens ihre *kunsthistorische* Bedeutung und wünschen ihre Erhaltung. Man soll auch Produkte aus der Kindheit der Kunst schützen, das mühsame, beharrliche Streben damaliger Bildner achten und von ihnen lernen, welche Fehler man heute zu vermeiden habe. Göthe erklärt: »chinesische, indische, egyptische Alterthümer sind immer nur Curiositäten; es ist sehr wohlgethan, sich und die Welt damit bekannt zu machen; zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie uns wenig fruchten.« Diesen Ausspruch möchten wir auf viele mittelalterliche Bildhauereien anwenden.

Prüfen wir nun die Bildwerke an und in *dem Dom* aus dem vierzehnten Jahrhundert, so gestehen wir den-

*) Ueber Sculptur im Allgemeinen siehe pag. 11—16. Unser Umriss über die Cölner-Plastik kann nicht anders als lückenhaft ausfallen, da manche Bildwerke im Dom wegen der Restaurazion des Chors theils gar nicht sichtbar, theils mit Staub oder Brettern bedeckt waren. Und doch enthält wohl der Dom die wichtigsten *alten* Bildwerke. Einen Theil derselben und gerade einige grössere haben wir indessen doch prüfen können.

selben allerdings mehr Kühnheit, kräftigeren Vortrag, besser motivirte Draperie im Durchschnitt zu, als den eben berührten Sculpturen; aber dennoch herrscht in den Köpfen meist Monotonie, in den Gestalten byzantinische Schwerfälligkeit und Formwidrigkeit vor. Wir glauben, eine Probe über den innern Kunstwerth einer alten Sculptur lasse sich am sichersten so anstellen, wenn man sich frägt, wie würde dieselbe von der Kritik, von dem Publikum aufgenommen, wenn ein *lebender* Künstler sie gerade so verfertigt hätte, wenn kein Vorurtheil das Auge befangen machte. Und nun? Dürfte wohl ein jetziger Bildhauer Arbeiten im Styl der Kolossalstatuen von Christus, Maria und den 12 Aposteln im Chor des Doms ausstellen? Kann jemand, der schon klassische Antiken gesehen, durch diese Bilder befriedigt werden? — Einen günstigern Eindruck machte auf uns der h. Christoph, das Jesuskind tragend, wohl die kolossalste Figur im Dom, dem Styl nach aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Neben allerdings formellen Mängeln finden wir hier denn doch eine breite, kecke Anlage, bessere Proporzionen und eine grössere Beweglichkeit, als in den vorigen Werken. Aber wahrhaft idealen Charakter, physiognomische Grösse vermisst man freilich in Christoph und dem Jesuskind.

Von einem früher an der Nordseite des Hauptaltars im Chor gestandenen thurmartigen, über 60 Fuss hohen, schön gebauten und mit unzähligen Bildern geschmückten Tabernakel (Monstranzbehälter) wird in den Schriften, welche sich über den Dom verbreiten, mit Lob und selbst mit Begeisterung gesprochen. Den Verfertiger kennt man nicht, selbst die Zeit der Entstehung scheint nicht genau constatirt zu sein. Doch schliessen wir aus einer Stelle in Boissere, *er* setze dasselbe eher in die Spätzeit, als in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die im Jahr 1766 durch einige neuerungssüchtige Domherren angeordnete Zerstö-

rung des Kunstwerks ist um so mehr zu bedauern, als dasselbe nach den überlieferten Urtheilen gleichsam den *Höhepunkt altcölnischer Sculptur* muss repräsentirt haben, so dass wir wahrscheinlich ein ebenso günstiges Urtheil darüber abgegeben hätten, wie über einige altdeutsche Monumente im Dom zu Mainz (s. pag. 13 und 47). — Wie gerne sprechen wir uns über wirklich Gutes lobend aus. Wir scheuen selbst den Verdacht, als ob wir einseitig und befangen die mittelalterliche Bildhauerkunst absolut verkleinern. Desshalb und um überdies je das Wichtigste in den allgemeinen Umriss aufzunehmen, fühlen wir uns veranlasst, nun auch noch eine Stelle aus Kugler (Kunstgesch.) über ein Paar ältere Sculpturen im Dom mitzutheilen, über welche wir selbst kein Urtheil fällen können, da sie wegen der Chor-Restaurazion zugedeckt waren. Kugler sagt von kleinen Heiligenfiguren an dem Sarkophage des Erzbischofs Engelberts III., † 1368, (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sakristei), »sie erscheinen in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwickelung des germanischen Styls, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Cölnermalerschule eigen ist.« Dann fährt er fort: »Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden, gest. 1414, im Dome von Cöln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe, dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofs ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet und besonders der Kopf in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandsteinfiguren.« Diese letztern würden also

wohl wieder den besten Bildwerken im Dom zu Mainz (aus dem fünfzehnten Jahrhundert) an die Seite zu sezzen sein, wenn nicht sie übertreffen. Beiläufig machen wir, da die Gestalt des Erzbischofs in Bronze gegossen ist, aufmerksam, wie selten wir ältere bedeutende Denkmäler von Erz am Rhein treffen, und verweisen mit Bezug auf den Metallguss auf pag. 57 und folgende. —

Vorzügliches aber und sehr Sehenswerthes besitzt der Dom und einige andere Kirchen an mittelalterlichen *kleineren* Metallarbeiten, Reliquienkasten, Monstranzen, Kelche u. s. f. von Gold und Silber, über welche wir aber bei dem Uebermaass andern Stoffes unmöglich in Raisonnements und Specialbeschreibungen uns einlassen können. Nur so viel, dass sie im Durchschnitt sehr *reich*, mit grossem *Fleiss* und *Geschmack* gearbeitet sind.

Die mittelalterlichen Steinbilder *ausserhalb* des Doms, am *Rathhaus*, am *Gürzenich* sind zum Theil verstümmelt und überdies nicht als selbständige Kunstwerke, sondern bloss als Dekorazion der Gebäude anzusehen und gestatten wieder keine günstigen allgemeinen Schlüsse auf die damalige Bildhauerei.

Aus der *modernen* Periode der Sculptur*) treffen wir im Dom und in andern Kirchen der mittelmässigen Bildwerke genug. Unter denen, welche uns zu Gesicht kamen, fiel uns das Monument des Feldherrn von Hochkirchen in einer Kapelle des Chors noch am meisten auf, weil es sowohl die Vorzüge als die Fehler seiner Zeit trägt. Grosse Zierlichkeit in der Behandlung vieler Details, aber manieristische Wendungen. Fortini, ein Italiener, ist der Meister. Einiges andere wird in der Specialbeschreibung kurze Erwähnung finden.

Was endlich die *gegenwärtige* Bildhauerkunst betrifft, so gewahren wir von derselben nur erst Ankündigungen, Anfänge. Die Bildhauerfamilie *Im Hoff* hat

---

*) Ueber den Begriff »modern« siehe pag. 8.

bisher noch wenig grössere Arbeiten geliefert, aus denen wir bestimmte Schlüsse über ihren Einfluss auf die Gestaltung dieses Kunstzweiges in Cöln ziehen könnten. *Wilh. Im Hoff* verfertigte zwar die neuen kolossalen musizirenden Engel ausserhalb am Chor des Doms; allein sie erfüllen hier offenbar hauptsächlich dekorative Zwecke und gestatten bei ihrer Entfernung kein Urtheil über ihren positiven Kunstwerth. Von *P. J. Im Hoff*, Sohn, wissen wir nur, dass man schon gute kleine *Gyps*figuren und Bildnisse auf Ausstellungen von seiner Hand sah.

Sodann verspricht ein junger Mann aus Cöln, Namens *Borger*, aus der berühmten Schule von Schwanthaler (pag. 124), vor einiger Zeit in seine Vaterstadt zurückgekehrt, Tüchtiges. Er modellirte eben eine für den Giebel des neuen Wachthauses bei der Kirche St. Georg bestimmte kolossale Reliefgruppe: zwei Soldaten in antiker Rüstung gegen einander liegend. Die Arbeit soll in Bronze ausgeführt werden, war aber noch so weit zurück, dass wir uns ein Urtheil darüber nicht erlauben dürften. Aus ein Paar andern Composizionen aber, den Gyps-Statuetten von Hermann, dem Befreier der Deutschen, und von Wallraff, dem Cölner-Kunstretter, schliessen wir auf vorhandenes Talent, das bei fernerer Ausbildung und fortgesetzten eigenen Schöpfungen sich bald klarer herausstellen dürfte, übrigens von Sachkundigen, wie wir hörten, bereits anerkannt wird.

Ein ausgezeichneter Bildhauer aus Cöln, *Gustav Blaeser*, Schüler und Gehülfe von Rauch (pag. 278), der schon eines entschiedenen Rufes geniesst, wäre allerdings der Mann, welcher der Sculptur in seiner Vaterstadt rasch emporhelfen könnte. Allein er wird sich schwerlich von Berlin trennen. In seinem väterlichen Hause sahen wir von ihm frühere, gelungene Medaillon-Porträts in Gyps (Düsseldorferkünstler), in Düsseldorf selbst die Statuette des Malers Lessing, wie er leibt und lebt, eine

treffliche, höchst charakteristische, ungekünstelte, aber kunstvolle Arbeit. Ebenso ausgezeichnet die Statuette des Direktors Schadow in Düsseldorf und der Prinzessin Alexandra Feodorowna, letztere zu Pferde vorgestellt (1842 auf der Ausstellung in Düsseldorf). Sodann sind auch grössere Arbeiten von Blaeser, z. B. zwei Reitergruppen, rühmlich bekannt, und es bedarf keines Augurs, um ihm eine wirkungsreiche Zukunft zu prophezeien.

Die Sculptur in Cöln kann natürlich wie anderwärts nur wurzeln und gedeihen, wenn der Staat, respektive die Stadt sie in ihren Schutz nimmt und *monumentale* Werke schaffen lässt. An Motiven zu solchen fehlte es nicht. Rufe man nur die Standbilder einiger um die Künste in Cöln besonders verdienter Männer ins Leben: *Konrad von Hochsteden* und *Meister Gerhard*, die unsterblichen Erbauer des Doms; ferner die Maler *Meister Wilhelm*, *Stephan* und Andere, endlich den für die Kunst so thätigen, edeln *Walraf*.

Malerei. Cöln, das mit Bezug auf seine Leistungen in den Künsten, namentlich in der Architektur während des Mittelalters mit Recht schon »die Hauptstadt auf dem klassischen Boden des Romantismus« genannt worden ist, hatte schon sehr frühzeitig die Malerei bei sich aufgenommen. Sowohl Nachrichten, welche sehr weit hinaufreichen, als noch vorhandene Erzeugnisse, setzen dies ausser Zweifel. Wir gehen hier nicht im Dunkeln, müssen nicht auf blosse Indizien nur Wahrscheinlichkeitsschlüsse über das Alter der Malerei ziehen, wie dies z. B. bei Mainz der Fall war. Schon Wolfram von Eschenbach in seinem »Parcival«, einem epischen Gedicht aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, spricht (worauf Friedrich Schlegel bereits in der »Europa« von 1803 aufmerksam machte) von dem jungen Parcival, wie er reiten lernt, und sagt beiläufig, er sitze so gut zu Pferde, dass kein Maler von

Cöln (oder Mastricht) es schöner hätte malen können.*) Also *vor* oder wenigstens *mit* dem anbrechenden *dreizehnten Jahrhundert* standen die Cölner in solchem Ruf, dass, wenn man von grossen Künstlern sprechen wollte, dieselben vor allen andern citirt wurden und nach ihren Leistungen der Maassstab bei Beurtheilung anderer Gemälde scheint angelegt worden zu sein. — Nun kommen wir aber auf die noch vorhandenen *Erzeugnisse.* Die Apostel in der St. Ursulakirche, auf Schieferplatten gemalt, stammen aus dem ersten Viertel des *dreizehnten* Jahrhunderts, eines der Bilder trägt die Jahrzahl 1224. *Demselben* Jahrhundert (nur wahrscheinlich der zweiten Hälfte) gehören die *Wandgemälde* in der Taufkapelle der St. Gereonskirche an, welche vor nicht langer Zeit der kalten Weisstünche, mit der man sie überkleistert hatte, was in der modernen Periode in reichlichem Maasse auch anderwärts vorkam, entledigt wurden.**) Sie stellen Christus (als Weltrichter) und das jüngste Gericht, ferner die Märtyrer Stephan und Laurenzius, dann die h. Catharina und noch andere Heilige und Engel dar. Fragmente von Wandbildern in der Gruftkirche von St. Gereon lassen auf gleiches, wenn nicht noch höheres Alter schliessen. Ebenso ein *Theil* der alten gemalten Scheiben im Chor der St. Cunibertskirche. Alle diese Arbeiten verrathen übrigens noch die *völlige Kindheit* der Kunst, und der Ruhm, den die damaligen Maler von ihren Zeitgenossen ernteten, ist also sehr relativ. *Wir* könnten den bezeichneten Gemälden keinen andern, als *kunsthistorischen* Werth zugestehen: die Formen sind starr, leblos, byzantinisch-steif und unbeholfen, Tafel- und Wandgemälde

*) »Als uns diu âventiure giht, von *Côlne* noch von Mastricht, — kein schiltaere entwürfe in baz, denn als er ufem orse saz.« Vers 4705 und 6.

**) Unter solcher Kalkdecke lag u. A. bis vor wenigen Jahren ein Cyclus von Todtentanzbildern in der sog. Neuen Kirche zu Strassburg (I. pag. 484) begraben.

entweder nur mit farbigen oder schwärzlichen *Umrissen* gezeichnet, oder wenigstens nicht so colorirt, dass man von einer Farbenscala sprechen könnte. Diese Erzeugnisse aus dem *dreizehnten* Jahrhundert und alle frühern, gewiss noch schwächern, bezeichnen das *erste Stadium* der *alten Cölner-Malerschule.* Dass nämlich schon früher hier namentlich Wandmalerei, wenn auch nur in musivischer Weise, geübt worden sei, bezweifeln wir nicht. Entstanden ja bis zum dreizehnten Jahrhundert so viele Kirchen in Cöln (s. pag. 314 u. f.), und war ja der romanische Baustyl mit seinen flachen breiten Wänden für Malereien sogar geeigneter, als der spitzbogige, welcher in die Seitenmauern der Schiffe Fenster an Fenster setzte, so dass oft gar kein, oft nur ein geringer Raum zwischen denselben übrig blieb. Ferner, worauf sollte sich schon im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts der Ruhm der Cölnerschule gegründet haben, als auf vorhergegangene Arbeiten? Indessen aus jener ganz frühen Zeit existirt nichts mehr, die bezeichneten Malereien gehören unsers Wissens zu den ältesten noch erhaltenen.

Zur klareren Uebersicht der Fortschritte, welche die *alte Cölner - Schule* machte, scheint uns eine Eintheilung derselben in verschiedene *Stadien* am angemessensten, und wir werden daher, wie wir vorhin den Grenzstein eines *ersten* Stadiums zu finden suchten, auch ferner nach solchen uns umsehen. Doch sollen sie alle nur *Unterabtheilungen* der langen *ersten Hauptepoche* der Cölnermalerei andeuten, welche sich bis in die Zeit der Reformazion erstreckt. Dann folgt die *zweite* oder *moderne*, bis in unsere Tage fortdauernde, und im neunzehnten Jahrhundert beginnt die dritte oder *gegenwärtige* Hauptperiode.

Wir treten in das *vierzehnte* Jahrhundert. Ehe wir von den *Produkten* desselben sprechen, müssen wir

dem Leser mittheilen, dass Fiorillo *) eines *Malers* (und Bildhauers) Namens *Hans von Cöln* erwähnt, welcher sich 1307 in Chemnitz niedergelassen und dort unter andern »einen Altar mit vielen Bildern von Heiligen sauber geschnitzt und vergoldet und mit *Gemälden* verziert« haben soll. **) »Von seiner Hand, berichtet ferner Nagler, ist auch der Altar zu Ehrenfriedersdorf, — mit vielen vergoldeten Holzbildern und mit *Gemälden* geziert und mit Seitenflügeln versehen.« Diess ist der älteste Künstler aus Cöln, dessen *Namen* wir finden konnten; nach seinen Arbeiten aber forschten wir umsonst in Cöln. Er hat wohl, einmal von seiner Vaterstadt entfernt, sie nie mehr oder nur selten besucht. Bis um das Jahr 1380 erfahren wir weiter keinen *Namen* eines Cölnermalers, wie ja überhaupt die damalige Kunst uns überall nur ausnahmsweise einen Namen bietet. Dagegen treffen wir aus dem vierzehnten Jahrhundert *relativ* bedeutende *Erzeugnisse* der Malerei, in welchen wir wirklich Fortschritte erblicken, wenn wir sie mit den Bildern des ersten Stadiums zusammenstellen. Das *Kind*, um bei dem Gleichniss zu bleiben, lernt *stehen und gehen.* So fanden wir z. B. in den Wandgemälden an den innern Brüstungsmauern des Chors (neben den Chorstühlen) im Dom mehr Sinn für klare Anordnung, bessern physiognomischen Ausdruck und grössere technische Fertigkeit in Durchführung der Gruppen und Einzelfiguren und auch ein besseres Colorit, als in den Produkten der ersten Epoche. Diese *Wandgemälde*, welche bis zur neuesten Restaurazion des Chors unter gewirkten, modernen Teppichen verborgen lagen, stammen aus dem *Anfang* des vier-

*) S. Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. I.

**) Nagler, Kunstlexikon, sagt etwas abweichend, Hans von Cöln habe den Hauptaltar der Kirche des h. Jakob zu Chemnitz »mit einer grossen Tafel« geziert.

zehnten Jahrhunderts und stellen Momente aus dem Leben der h. drei Könige, des Papstes Silvester u. s. w. vor. Während unserer Anwesenheit in Cöln waren sie übrigens von Mauerstaub und zum Theil auch von Gerüsten so bedeckt, dass wir keinen tiefern Blick in dieselben thun konnten. Doch zweifeln wir selbst nach der unvollständig genommenen Einsicht nicht, die Reinigung würde unsere Ansicht nur fester stellen. Wir können uns auch, wenn man uns misstrauen wollte, auf Kugler (Kunstgesch.) berufen, welcher von diesen Gemälden unter anderm sagt: »Die Composizionen füllen geschickt, ob auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle, die gegebenen Räume aus, im Einzelnen ordnet sich die Composizion auf sehr grossartige Weise. Die Gebehrde hat zum Theil noch das halb Convenzionelle der Miniaturen jener Zeit, zum Theil wird sie aber auch schon frei und naiv. Die Gesichter, noch etwas typisch gebildet, zeigen gleichwohl schon ein glückliches Streben nach Charakteristik, selbst nach momentanem Ausdruck. Die Farbe ist durchweg licht und heiter.« Kugler gesteht also diesen Bildern sogar einen höhern Werth zu, als wir, er lobt manches *absolut*. Wir können ihnen nur mehr *relativ*, in Vergleich mit der frühern Cölnermalerei, einen gewissen Rang zuerkennen. Den Forderungen, die man heute an die Kunst stellt, entsprechen sie nach unserm Dafürhalten bei weitem nicht. — Ebenfalls aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts stammten die kolossalen *Wandbilder* von Christus, Petrus und Paulus an der Zwischenmauer, welche das Chor vom Langhaus trennt: von denselben lässt sich eine genaue Charakteristik nicht mehr geben, da sie vollständig von *Lasinski* (s. unten und p. 221) überarbeitet worden sind; doch schliessen wir aus ihrem allgemeinen, möglichst im ursprünglichen Styl beibehaltenen Typus, dass sie ebenfalls besser waren, als die Wandbilder des ersten Stadiums. Die

Zwickel in der Mauer zwischen den Bogen, auf denen der um den ersten Stock des Chors sich ziehende Gang ruht, enthielten früher kolossale gemalte Engel, *gleichzeitig* mit den vorigen Darstellungen verfertigt, also wohl auch von gleichem Charakter. Sie werden von *Steinle* ganz neu hergestellt. Aus dem vierzehnten Jahrhundert sodann stammen wohl noch andere Bilder, z. B. ein kleines *Wandgemälde* in der Gruftkirche von St. Severin, über welches wir im Allgemeinen dasselbe Urtheil abgeben müssten. — Das umfangsreichste Werk der Malerei aber aus dem vierzehnten Jahrhundert (und zwar aus der frühern Zeit desselben) ist unstreitig der Cyclus der *Glasgemälde* im *Chor* des Doms (nicht zu verwechseln mit den spätern im nördlichen Nebenschiff), darstellend Maria, die Könige aus dem Stamme Juda, Heilige, Bischöfe u. s. w., welche, ihrer dekorativen Bestimmung gemäss, *Einem grossen*, glänzend gewebten *Teppich* gleichen. Der *Färbung*, namentlich in den Gewändern, kann man Kraft und Klarheit, welche sich seit ihrer neulich vorgenommenen Reinigung besonders herausstellen, nicht absprechen, und es zeigt sich hierin auch ein Fortschritt gegen jene gemalten Scheiben in der Kunibertskirche, die aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen. Aber die *Formen* sind durchweg noch steif, roh, schwer und im Durchschnitt nicht besser, als in den gleichzeitigen Wandgemälden. Man muss übrigens nicht vergessen, dass die damals noch beschränkte Technik der Glasmalerei, die Art, wie die Scheiben aus einer Unzahl von kleinen Glasstücken zusammengesetzt und mit schweren Bleiadern verbunden wurden, jedem Streben nach Zeichnung hemmend entgegenstand; nicht vergessen, dass damals die Glasmalerei nur die Hauptbestimmung hatte, die *Dekorazion* im Innern der Kirchen zu vervollständigen *), nicht

*) S. Bd. I. pag. 399 u. folg.

Kunstwerke von *selbständigem* Werth zu erzeugen. Vom *dekorativen* Standpunkt aus aber verdienen die Glasgemälde im Chor gewiss unsere aufmerksame Beachtung. Das vierzehnte Jahrhundert, von seinem Anfang bis nach Ablauf der ersten drei Viertheile, möchten wir als das *zweite Stadium* der Cölnermalerei bezeichnen.

Nun aber tritt ein Wendepunkt ein: *Meister Wilhelm*, der um 1380 blühte, erscheint als Stifter einer neuen Schule, der den Kreis, in welchem seine Vorgänger sich bewegten, in mehreren Punkten überschreitet. Seine Grösse ist aber, so dünkt uns, nicht sowohl in dem äussern Bau der Composizion und der Formazion der Figuren zu suchen, als in der Idealisirung und Individualisirung der Charaktere, in der Stimmung, welche er seinen Bildern zu geben wusste, in dem harmonischen, gediegenen, gesättigten Colorit, in der sehr künstlerischen Durchführung einzelner Theile. Seine Fehler in der Anordnung und in den Körperformen — besonders in den Extremitäten — lassen sich, wenn man unbefangen urtheilen will, unmöglich wegläugnen. Indessen bleiben ihm immer die vorhin angegebenen Vorzüge, welche ihn *über* die Maler des ersten und zweiten Stadiums stellen. Bilder, welche mit Wahrscheinlichkeit von ihm abstammen, existiren leider in *Cöln* in geringer Zahl. Kugler rechnet dahin: ein grosses, aber durch schlechte Restaurazion entstelltes Wandgemälde in der Sakristei der Kirche St. Severin, der gekreuzigte Christus und Heilige; Malereien an dem Altar in der Johanniskapelle des Doms (welche wir wegen der Reparaturen im Chor nicht sehen konnten); ein Altar im städtischen Museum, Madonna mit dem Kinde und Heiligen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi. Bei Privaten finden sich ein Paar Bilder, welche Meister Wilhelm zugeschrieben werden, die h. *Veronica* mit dem Schweisstuch bei Hrn. Fr. Zanoli; das *Schweisstuch* mit dem Antlitz Christi bei Fr. Wwe.

Dr. Kerp, und vielleicht noch mehrere. Von seinen Arbeiten *anderwärts* erwähnen wir: zu Coblenz ein Wandbild im Chor der Kastorkirche (siehe pag. 237); in der Pinakothek zu München verschiedene Heilige, halb lebensgrosse Figuren, und wieder die h. Veronica mit dem Schweisstuch (lebensgross, Brustbild), welche ihrer idealen Auffassung und zarten, meisterhaften Durchführung, ihres trefflichen, weichen und doch körnigen, gesättigten und klaren Colorits wegen uns immer ungemein ansprach, und unter den Werken, die wir von Wilhelm kennen, uns das gelungenste scheint.

Ein zweiter, ungefähr gleichzeitiger Maler, sehr wahrscheinlich Schüler von Wilhelm, *Meister Stephan*, suchte die von Letzterm errungene Kunstweise noch auszubilden, und übertrifft, nach dem allgemeinen Urtheil, seinen Lehrer. Leider wollte es uns nicht gelingen, uns ein bestimmtes Urtheil über ihn zu verschaffen, denn das sogenannte Cölnerdombild, welches ihm in neuerer Zeit von den ersten Kritikern zugeschrieben und zugleich für sein bestes Werk gehalten wird und das ohne allen Zweifel völligen Aufschluss über Styl und Wesen des Künstlers gibt, war wegen der Reparaturen im Chor hermetisch verschlossen, — es stellt im Mittelbild die Anbetung der h. drei Könige, auf den Seitenbildern die h. Ursula und den h. Gereon, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä dar; das jüngste Gericht aber auf dem städtischen Museum, das bisher für ein Werk von Stephan galt, wird von Kugler (Nachträge und Berichtigungen zu seiner Kunstgeschichte) nicht mehr als solches anerkannt und würde auch wahrlich uns wenigstens nicht zu der Erkenntniss gebracht haben, dass Stephan über Wilhelm stehe; die Marter der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt (s. p. 166), welche Stephan sollte gemalt haben, werden von Kugler ebenfalls mit triftigen, kritischen Gründen als unächt er-

klärt, was uns wieder erfreut, weil jene Bilder einen sehr üblen Eindruck auf uns machten und uns von Stephan einen schlechten Begriff gegeben hätten. Im städtischen Museum zu Cöln aber findet sich unter den ausgestellten Gemälden keines mehr von diesem Künstler vor, und auch in den Privatsammlungen scheint nur eines als genuin anerkannt zu werden; ein *kleines* Madonnabild im Besitze des Hrn. von Herwegh, das wir nicht sahen, welches aber schon nach dem Format wohl nicht als ein Hauptwerk gelten könnte. So müssen wir also, mit Bezug auf Meister Stephan, uns auf das Urtheil angesehener Autoritäten, wie Kugler und Passavant, berufen, von denen der erstere unter anderm erklärt, Stephan übertreffe den Wilhelm »durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn«, Passavant aber ihn besonders gross findet in Darstellung der holdseligen Maria und des Kindes oder lieblicher heiliger Jungfrauen u. s. f.

Wilhelm und Stephan hinterliessen zahlreiche Nachahmer, und aus *dieser Schule* existiren auch noch eine beträchtliche Zahl von Bildern, von denen manche natürlich für Werke jener Maler selbst ausgegeben werden. Eine fromme, innige Auffassung von meist biblischen Gegenständen (Maria, Christus, Heilige), ein weiches, aber zugleich saftiges Colorit, ein ungekünstelter anziehender Vortrag ist in der Regel den Bildern dieser Schule, namentlich wenn sie Einzelfiguren in kleinerem Maassstabe (etwa 1' hoch) darstellen, eigen. Sehr hervorragende Meister aber, welche Wilhelm oder Stephan übertroffen oder ganz bedeutende Werke zu Tage gefördert hätten, lernten wir nicht kennen, und die Glieder dieser Schule sind nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt. Dieselbe scheint sich indessen noch lange in ihrem Typus erhalten zu haben, und so darf man wohl die Zeit von Meister Wilhelm bis nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts

zusammenfassen und dieselbe als das *dritte Stadium* der alten Malerkunst in Cöln bezeichnen.

Die Cölnerschule fing nun an, theilweise sowohl an äusserem Ruhm, als an Originalität und innerer Kraft einzubüssen, je mehr im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts ihre Nachbarin, die niederländische Schule, durch eine Reihenfolge nach einander auftretender berühmter Meister im Ansehen stieg, wie die Brüder *Hubert van Eyck* († 1426), *Johann van Eyck* († 1445), *Rogier van Brügge* (Schüler van Eyk's), *Hans Hemmling* (oder, wie Passavant nachweist, richtiger Memmling), Schüler des Rogier v. Brügge u. s. w. Diese Maler, welche mehr, als die ältern Cölner, Motive aus dem Leben und der Natur in ihre Composizionen legten*), oder mit andern Worten eine mehr naturalistische Richtung befolgten, und von denen wenigstens die Einen auch in der Bewegung der Figuren wahrer, alle aber in der Detailausführung, besonders der Stoffe, fast unübertrefflich sind: — diese Meister drangen in Cöln mit ihrem System theilweise durch. Auch Kugler macht hierauf aufmerksam: »Bei manchen Reminiscenzen, sagt er, an den Styl der ältern Cölnerschule (der Meister Wilhelm und Stephan) zeigt sich hier (zu Cöln) zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irrthümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi in der Samm-

*) Der Leser erinnere sich nur der 3 Bilder aus der v. Eyckschen Schule im Städelschen Institut (p. 167), welche Momente aus dem Leben Johannes des Täufers darstellen, namentlich der familiären Auffassung der Geburt, in welcher die Wöchnerin gerade so erscheint, als ob sich die Sache zur Zeit des Malers zugetragen, wie die Wöchnerin Besuche erhält und das Zimmer ausgerüstet ist und Alles aussieht, als hätte die Familie des Täufers in den Niederlanden gewohnt u. s. f.

lung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Cöln*); dann sind als Arbeiten von derselben Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz im städtischen Museum zu Cöln (1488); ein paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1462) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München u. s. w. Andere Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen.« Der letztere wird nicht anders, denn als »*Meister der Lyversberg'schen Passion*« (eben von dem Bilde her, das Herr Stadtrath Lyversberg besass), bezeichnet. In Bezug auf seinen Styl ist wohl richtig schon von Passavant herausgehoben worden, dass er in der technischen Behandlung, wie sogar in vielen Stellungen der v. Eyck'schen Schule folge, in den Schilderungen edler Charaktere aber die Haltung der alten Cölner nicht erreiche und niedrige Individualitäten zu niedrig darstelle. Es scheint uns, die Malerei stand um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu der frühern unmittelbar unter Meister Wilhelm ungefähr in demselben Verhältnisse, wie die Baukunst in jenem Moment zu der Periode unter Meister Gerhard: *einzelne Erscheinungen* im Baugebiete, die Errichtung des Gürzenich, der Rathhausthurm etc., — in der Malerei die Lyversberg'sche Passion — zeugen noch von schaffender Kraft, aber der frühere allgemeine Schwung war nicht mehr da. Hingegen werden wir bald sehen, dass im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts wieder bedeutendere Kunsterzeugnisse aus der alten Cölnerschule hervorgingen.

Neben dem Lyversberg'schen Meister kommen noch einige etwas spätere vor, welche abermals niederländischem Einfluss, besonders den Malern *Lucas van Leyden* († 1533), *Quintin Messis* († 1529), *Joh. Schoorel* (wirkte von 1520—60) und Andern folgen. Von einem solchen dem Namen nach unbekannten Maler sagt Kug-

*) Einer seiner Erben, Herr Landgerichtsrath Baumeister in Cöln, besitzt jetzt die acht Passionsbilder.

ler, er nähere sich Lucas van Leyden, unterscheide sich jedoch von diesem »durch eine weichere, der Cölnerschule von früher her eigene Behandlungsweise«, und bezeichnet als Bilder desselben: eine Altartafel mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt), in der Pinakothek zu München*), eine Abnahme vom Kreuz im Museum zu Paris**); wir erinnern uns beider Bilder noch, die Köpfe sind meist ideal, das Incarnat vortrefflich gemalt, ebenso die Stoffe, aber die Körper in Stellung und Zeichnung schlecht, die Hände verfehlt.

Wir sind nicht gewiss, ob der eben besprochene unbekannte Maler derselbe ist, von dem Hr. Lyversberg ein Altarbild, Christus mit dem ungläubigen Thomas, und eine Kreuzigung besass (ersteres nun dem H. Haan, letztere dem H. v. Geyer gehörend), oder ob der Verfertiger wieder eine andere Person ist. Genug, der Maler *dieser* beiden Bilder wird von Püttmann in Cöln (Kunstschätze am Rhein) *Meister Christoph* benannt. Passavant dagegen in einem durch mehrere Nummern des Kunstblattes von 1841 fortlaufenden Artikel: »Beiträge zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland vom dreizehnten bis in das sechszehnte Jahrhundert«, lässt es noch unentschieden, ob der Meister des Lyversberg'schen Thomas mit diesem »von dem Pfarrer Fochem entdeckten Maler Christoph« wirklich eine Person sei. Derselbe soll übrigens in den Jahren 1471 und 1501 für die cölnische Carthause mehrere Altarblätter gefertigt haben.

Als ein fernerer dem Namen nach unbekannter, aber

*) Es muss diess dasselbe Bild sein, welches im Catalog der Pinakothek (Cab. III. No. 39) wirklich Lucas von Leyden zugeschrieben wird und den h. Bartholomäus, die h. Agnes und die h. Cäcilia darstellt.

**) Im Katalog »Notice des Tableaux« von 1836 ebenfalls als Lucas von Leyden bezeichnet: »descente de croix, composition de neuf figures.«

für einen Schüler von Christoph ausgegebener, geschickter Maler erscheint der Verfertiger eines Bildes im städtischen Museum (Saal II.), welches den Tod der Maria darstellt, mit der Jahrzahl 1515, bisher Joh. Schoorel zugeschrieben. Nach dem betreffenden Gemälde zu urtheilen, besass derselbe in den Individualschilderungen grosse Stärke, in der Kunst, eine Composizion äusserlich anzuordnen, ziemliche Fertigkeit, in den Stoffen eine brillante Färbung und überhaupt ein kräftiges Colorit. Sollte dieser Meister vollends eine und dieselbe Person sein mit einem noch unbekannten aus der gleichen Zeit, welcher, laut Kugler, den Tod der Maria in der Pinakothek zu München (Cab. V. No. 70) gemalt haben soll, ein Bild das bisher auch für Schoorel's Werk galt, so bekämen wir dann noch eine höhere Meinung von demselben. Denn der Tod der Maria in München, von welchem die Darstellung im Cölner-Museum als ein zwar kleineres, aber im Aeussern wenig verändertes Duplikat erscheint, zeichnet sich doch durch die Würde der Charaktere und andere Vorzüge noch mehr aus, als das letztere.

Eines fernern Malers, *Hildegardus aus Cöln*, erwähnt Passavant (Kunstblatt von 1841 No. 102), der im Jahr 1523 die Tafel des Rosenkranzes für das Dominikanerkloster Dortmund in Westphalen im Auftrag eines Cölnerbürgers verfertigt habe. Kräftige Farbe, harmonische Totalwirkung, sprechende Bewegungen und Charaktere findet unser Autor in dem betreffenden, aus mehrern Abtheilungen bestehenden Werke, und fügt bei: »Hieraus geht genugsam hervor, dass Meister Hildegardus zu den ausgezeichneten aus Cöln gehört; zu verwundern aber bleibt es, dass sich in Cöln selbst, so viel mir bekannt, keine Werke von ihm vorgefunden haben.« Auch uns wurde in Cöln nirgends ein Bild von Hildegardus gezeigt, wie wir uns auch überhaupt nicht erinnern, jemals von seinen Arbeiten gesehen zu haben.

Am völligen Schluss des Mittelalters endlich treffen wir noch einen bekannten Cölnermaler, *Barth. de Bruyn*. Sein Hauptwerk soll aus den Gemälden über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (von 1536) bestehen. Auf dem städtischen Museum in Cöln befindet sich unter anderm eine Kreuzabnahme von ihm. Er wirkte von 1524 — 1560, ist übrigens nicht bloss die *Schlussfigur* der mittelalterlichen Cölnerschule, sondern ragt sowohl der Zeit, als seiner *spätern* Tendenz nach in die *moderne* Periode hinein. In seinen spätern historischen Bildern nämlich legte er den altdeutschen oder altcölnischen Typus mehr und mehr ab, und hielt sich lieber an den Styl der damaligen italienischen Maler. In dieser Beziehung steht er gleichsam als *Uebergangskünstler* oder als Vorläufer der modernen Richtung da. Arbeiten in diesem spätern Styl besitzt die Pinakothek zu München. Bruyn's Verdienste als *Porträtmaler* hebt Passavant (Kunstblatt von 1841) sehr anerkennend heraus. »Seine Porträte, sagt er, sind mit viel Sinn für Naturwahrheit behandelt und breit und geistreich gemalt. Das Cölnermuseum besitzt aus der Wallraf'schen Sammlung mehrere ausgezeichnete Werke dieser Art, z. B. das Porträt des Arnold von Browiller vom Jahr 1535, und die des Salsburger und seiner Frau, mit der Jahrzahl 1549 bezeichnet. Auch in andern Gemäldesammlungen trifft man öfter Porträte von unserm Meister, die aber gewöhnlich dem bekanntern H. Holbein d. j. zugeschrieben werden, obgleich seine Behandlungsweise von der des de Bruyn sehr verschieden ist.«

Indem wir von de Bruyn zurückgehen bis ungefähr in das sechste Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts, bemerken wir, dass sich während jener Zeit die *alte Cölnerschule* im *vierten* und zugleich *letzten Stadium* befand. Auch damals stand den näher bezeichneten Meistern ohne allen Zweifel ein grosses Gefolge von Schülern und Nachahmern zur Seite.

Ehe wir auf die *moderne* Zeit (16—19 Jahrh.) übergehen, müssen wir noch der *Glasmalerei* während des *vierten* Stadiums erwähnen. Dass in diesem Zweige schon viel früher *verhältnissmässig* Bedeutendes zu Stande kam, ist oben angeführt worden. Aber im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts entwickelt sich darin noch eine Kraftanstrengung, als ob die Künstler geahnet hätten, jetzt sei der letzte Augenblick gekommen, der noch grossartige Monumente der Glasmalerei gestatte. Die Resultate dieser gesteigerten Thätigkeit finden sich hauptsächlich im nördlichen Schiff des Doms vor. Leider kennt man die Verfertiger nicht, aber mit Bezug auf die Besteller theilt Gessert (Geschichte der Glasmalerei) Folgendes mit: »Von derselben Zeit an (von 1501) bis zum Jahr 1508 vereinigten sich der Erzbischof Hermann von Hessen, das Domkapitel, die Stadt und mehrere angesehene Häuser in Cöln, die neueren Fenster des dortigen Doms von den geschicktesten Künstlern fertigen zu lassen.« Derselben Zeit gehören auch die meisten gemalten Scheiben in der Peterskirche an (s. unten), und wenn wir nicht irren, einzelne, ebenfalls gute Glasmalereien im rechten Nebenschiff der Kirche St. Maria zum Kapitol. Alle diese Fenster sind wirklich mit ausgezeichnetem Fleiss ausgeführt; die Domfenster rechnet man zu den besten Erzeugnissen alter Glasmalerei. Sie unterscheiden sich, wie die andern, eben bezeichneten aus dieser Periode, von den Fenstern des Domchors aus dem vierzehnten Jahrhundert dadurch, dass sie nicht bloss ornamentale Zwecke erfüllen, sondern dass sie bereits nach den Regeln der zeichnenden Kunst gearbeitet sind, nicht nur Einzelfiguren, sondern ganze Composizionen enthalten, in den menschlichen Körpern zwar noch oft mangelhaft erscheinen, in den Gesichtern aber im Durchschnitt einen bessern Typus aufnehmen, in den Farben eine reichere Scala und mitunter eine wirklich ungeheure

Kraft entwickeln, die Blei-Einfassungen sorgfältiger und geschmackvoller, weniger mosaikartig behandeln. Die meisten dieser Fenster, deren Motive aus der Bibel und den Legenden herrühren, haben sich noch gut erhalten. Keine Monumente aus der Zeit des scheidenden Mittelalters in Cöln dürften durch Ausführung und Umfang den Charakter *würdiger*, *die Bestrebungen des Mittelalters besiegelnder Schlusswerke* mit grösserem Recht in Anspruch nehmen, als die Fenster im nördlichen Schiff des Doms und die benannten in der Peterskirche.

So viel über die *erste Hauptepoche* der Cölnerkunst, oder über die *alte* Cölnerschule, welche, — um mit dieser Bemerkung zu schliessen, — nicht nur vor ihren deutschen Mitschwestern das höhere Alter voraus hat, sondern in vielen Werken mehrere derselben, z. B. die Schule von Augsburg unter Holbein dem ältern, von Colmar unter Schön, von Nürnberg unter Wohlgemuth, von Ulm unter J. Stocker, übertrifft. Dagegen kommen, wie uns scheint, die Cölner selbst in ihrer Blüthe der Schule von Basel unter dem jüngern Holbein und der Schule von Nürnberg unter Albrecht Dürer kaum gleich.

Die Reformazion, welche fast überall das Leben umgestaltete und im Allgemeinen einen unerhörten geistigen Umschwung herbeiführte, wirkte doch in Deutschland an vielen Orten nachtheilig auf die Kunst zurück, das ist gewiss unläugbar. In Cöln musste dies um so mehr der Fall sein, als hier die Erbitterung gegen die Anhänger der neuen Lehre einen hohen Grad erreicht hatte, so dass viele derselben, um sich und ihre Haabe in Sicherheit zu bringen, auswanderten und eine dumpfe Stimmung zurückblieb. Cöln erhielt über 1000 leere Häuser und büsste einen grossen Theil seines Reichthums ein. Die Kunst aber blüht nur unter der Aegide des Friedens und Wohlstandes. Wenn nun auch einige Meister und Schüler der scheidenden vorigen Epoche

die neue Zeit mit erlebten und in ihrem Berufe fortarbeiteten, so waren sie doch nicht im Stande, die alte tiefe Kunst als Erbe den neuen Generazionen zu erhalten. Wie wir überhaupt in Deutschland von der Mitte des sechszehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert — also während der sog. *modernen* Periode *) — die Malerei eine ganz andere Richtung einschlagen sehen, so huldigen auch die Cölnermeister in dieser Zeit im Allgemeinen der neuen Darstellungsweise. Die *historischen* Composizionen entbehren im *Durchschnitt* der idealen höhern Auffassung; an die Stelle früherer Gemüthstiefe tritt mehr blosse Aeusserlichkeit, es ist nicht mehr jenes gänzliche Schaffen von *innen* heraus; eine weichliche, mitunter hohle, leere Manier charakterisirt viele damalige Arbeiten. Daher lassen gerade manche *religiöse* Bilder den Beschauer kalt. In der *Profanhistorie* wurde noch weniger Erhebliches geleistet. Die Kunst ging meist nur auf eine gewisse technische Fertigkeit aus. Im *Porträtfach* kam noch Gutes zu Stande, doch findet sich auch hier mitunter viel Manier und Künstelei. Die *Genre-* und *Landschaftmalerei* aber wurde von den Cölnern während der modernen Zeit, so viel wir hierüber uns in's Klare setzen konnten, in dem Maasse vernachlässigt oder unbebaut gelassen, als sie in den Niederlanden das Ziel möglichster Vollkommenheit zu erreichen strebte. Auch hierin also hatten die Cölner, welche früher von ihren Nachbarn, wie wir oben sahen, gerne die Richtung annehmen, sich geändert. Uebrigens erklärt sich dies daraus, dass in dem streng katholischen Cöln die Malerei wohl nur im Dienste der Kirche sich thätig zeigen durfte.

Wir werden den Leser nun mit einigen Malern aus *der modernen Periode* bekannt machen. Einer der ältesten, übrigens wenig berühmten damaligen Künstler

---

*) Siehe über den Begriff »*modern*« p. 9 unten.

ist *J. Jerrig* (auch Jerrich geschrieben), von dem man selten Arbeiten zu Gesicht bekommt und den wir daher nicht mit Sicherheit zu charakterisiren vermöchten; aus einer *Verkündigung Mariä* auf dem städt. Museum, welche von ihm herrühren soll, lässt sich indess schliessen, dass er in technischen Dingen, — im Colorit, in der Behandlung des Helldunkels etc. viel Fertigkeit besass. Ein Cölnerkunstkenner, de Noel *), gesteht ihm diese Eigenschaft ebenfalls zu, indem er sich beiläufig dahin ausspricht: »mit Vergnügen sehen wir bei unserm *Jerrich* und Geldorf (auf den wir kommen) den idealen *Farbenhauch* des Dom-Meisterwerks (die Anbetung der 3 Könige von Stephan) noch einmal aufleben.« —

Ein Schüler Jerrigs, *Joh. van Aachen*, geb. zu Cöln (sein Vater stammte aus Aachen, daher sein Name), geniesst schon eines allgemeinern Rufs, als sein Lehrer, hatte aber, nachdem er seine Studien in Italien gemacht, meist fern von seiner Geburtsstadt, vorzüglich am bayerschen Hof, in Augsburg, wo er für die Fugger (die damaligen Rothschilds) malte, und in Prag, wo er 1615 starb, seinen Wirkungskreis sich geschaffen. Ziehen wir aus seinen *bessern* Bildern (die man übrigens eher in München, als in Cöln suchen muss) ein Gesammtresultat, so scheint er uns dem Styl der gleichzeitigen römischen Schule nachzustreben, und die Composizionen mit grösserem Talent zu coloriren, als zu entwerfen und auszuzeichnen. München besitzt in mehreren Kirchen und in der Gallerie Bilder von ihm, in denen sich manche technische Vortrefflichkeiten, aber auch manche Schwächen und maniristische Tendenzen finden: Christus am Kreuz, Christus am Oelberg, Petri Ruf zum Apostelamt, der h. Sebastian u. s. f. In *Cöln* von seiner Hand: eine Kreuzigung in der Antoniter- oder protestantischen Kirche; im städt. Museum die Geburt Christi, die

*) Der Dom zu Cöln, von M. J. de Noel, Cöln 1837.

Steinigung des h. Stephan, die Erweckung des Lazarus; bei Fr. Wwe. Dr. Kerp ein jüngstes Gericht.

Von einem Schüler des J. von Aachen, Namens *Arn. Colyns*, den Püttmann (loc. cit.) unter den Cölnermalern jener Zeit anführt, können wir nichts Anderes melden, als dass mehrere höchst mittelmässige Bilder von ihm in der *Thorhalle* des städt. Museums hangen. Schon dieser Platz zeigt, dass der Mann bei seinen Mitbürgern kein grosses Ansehen geniesst. Die Bilder stellen den Auszug der Cölner nach Worringen, um die dortige Schlacht (1288) zu schlagen, den Brand von Worringen, das Begräbniss der Todten, die Rückkehr nach Cöln u. s. f. dar. Eines davon soll die Jahrzahl 1588 tragen. Colyns scheint hauptsächlich Schlachtenmaler gewesen zu sein.

Ein gleichzeitiger Maler, *Georg Geldorf*, 1553 in Löwen geboren, Schüler von Franz Porbus d. ä. in Antwerpen, später in Cöln sich niederlassend, wo er 1616 oder 1618 starb, baute, so fanden wir, seine *historischen Composizionen* weder auf einen fest durchdachten, grossen Plan, noch wusste er einen höhern, idealen Schwung in dieselben zu bringen; sie zeugen mehr vom Studium akademischer Regeln, als von Inspirazion. Seine *Porträts* sind ungleich, die einen fast ängstlich und zu weich (plutt), andere aber wirklich verdienstvoll, fest und meisterhaft modellirt, von reinem Incarnat. In Darstellung der Stoffe erkennt man die Gewandtheit des Niederländers, so dass wir als *Porträtisten* Geldorf doch sehr achten. Von ihm in der St. Gereonskirche in Cöln ein hist. Bild: Allegorie auf die siegende christliche Kirche; andre Arbeiten, meist Porträts, im städt. Museum und besonders bei Privaten, z. B. bei H. Essingh, bei H. Stadtbaumeister Weyer, bei Frau Dr. Kerp. — *Geldorf's Sohn* malte Porträts im Styl seines Vaters.

Ein fernerer Maler jener Zeit, *J. Hülsmann* († 1639) verfertigte ebenfalls biblische Gemälde, jedoch ohne poetische Auffassung. Wieder nur in technischen Dingen,

in der Mischung der Farben und Führung des Pinsels, entwickelte er Gewandtheit und stellte unter andern die Stoffe gewöhnlich mit grosser Wahrheit dar. Von ihm eine Himmelfahrt Mariä in der St. Apostelkirche in Cöln, in der Stephanskapelle des Doms die Steinigung des h. Stephanus*), im städt. Museum eine Grablegnng. —

H. Potgiesser, Coëtan des vorigen, steht als Componist und Colorist wohl noch unter den eben erwähnten Collegen; von ihm der Tod der h. Katharina in der St. Apostelkirche; im städt. Museum Hagar, welcher der Engel erscheint. — Von einem folgenden Künstler, *Conr. Schütt*, existiren in Cöln ebenfalls mehrere Altarbilder: in St. Gereon Erzbischof Anno, welchen ein Engel ermuntert, im Bau der Kirche fortzufahren; in St. Ursula der Tod der h. Ursula; ein Bild in der ehem. Jesuitenkirche und vielleicht noch in andern Kirchen; in der Wallraf'schen Sammlung auf dem Museum, wenn wir nicht irren, auch Porträts. Schütt, ein Schüler von Rubens, erbte, wie uns dünkt, von seinem Meister wohl einiges Technische, wenig aber von seinem Geist. — Ungefähr auf derselben Stufe scheint *Augustin Braun* zu stehen, von welchem sich sieben Darstellungen aus dem Leben des h. Martin in der Kirche St. Maria zum Kapitol finden. — Von einem Maler *Schmitz* haben wir nichts Weiteres in Erfahrung bringen können, als was Passavant meldet, dass er nämlich ein altes Gemälde in der Kapelle Hardenrath in St. Maria zum Kapitol, welches einen spielenden Organisten mit mehreren singenden Chorknaben darstellt (Andeutung auf eine durch Joh. von Hardenrath gestiftete Musikschule) und das die Jahrzahl 1466 trägt, im Jahr 1757 »beim Herstellen stark übermalte, so dass wenig mehr vom Ursprünglichen zu sehen ist.« —

---

*) Noel erwähnt dieses Bildes, das wir nicht sahen (es war auf die Seite gebracht wegen der Restaurazion des Chors) keineswegs sehr günstig, und gesteht ihm ebenfalls nur technische Fertigkeiten zu.

Auch die *spätern* Cölner konnten sich noch nicht auf den wahren künstlerischen Standpunkt erheben. Ihre Arbeiten blieben meistens einer selbstbewussten, klaren, idealen Motivirung fern, und der Geschmack war, wenn nicht ein krankhafter, doch noch nicht ein durchaus gesunder. Dagegen zeigen diese Männer in der Regel wieder ein ehrenhaftes Streben nach technischer Ausbildung und nicht selten grosse mechanische Fertigkeit und fast immer gewissenhafte Ausdauer in ihren Bildern. Nach diesem Maassstab beurtheilen wir z. B. den Historien- und Landschaftmaler *Hoffmann* († 1808), dem wir übrigens noch eine ziemliche Phantasie als Componist zugestehen; das Colorit seiner Landschaften spielt etwas stark in's Gelblichte. Von ihm sahen wir unter andern eine Sündfluth (Tuschzeichnung), in welcher ihm einzelne Gruppen von Aengstlichen und Verzweifelnden nicht übel gerathen sind. In mehreren Landschaften fanden wir gelungene Parthieen. — Ein anderer gleichzeitiger Landschaftmaler, *F. J. Mannskirch*, der im J. 1805 für die Kaiserin Josephine Gegenden von Aachen und vom Rhein bearbeitete, soll als Componist ziemliche Imaginazion besessen haben, übrigens ein ausgemachter Manirist gewesen sein. — *B. Beckenkamp* (der vor 10—15 Jahren starb), Historien- und Porträtmaler, stand mit dem vorigen, wenn wir nicht irren, ungefähr auf derselben Stufe. Er malte laut de Noel (loc. cit.) in Wallrafs Auftrag mehrere Bilder für den Reliquienkasten der drei Könige im Dom: »die Geburt Christi den Hirten verkündigt; die Erscheinung des Gestirns; die drei Weisen vor Herodes; dieselben den Heiland dem Volke predigend; die Entdeckung der hh. Gebeine durch die h. Helena; die Ankunft der hh. Gebeine zu Cöln; die Huldigung der zur Krönung nach Aachen hier durchreisenden Kaiser.« Laut Nagler (Kunst-Lex.) erhielt Bekenkamp um 1820 von dem damaligen König von Preussen den Auftrag, das Cölnerdom-

bild von Stephan zu copiren. Von seinen Porträts konnten wir nicht viel Erhebliches berichten.

Den bezeichneten Künstlern der ganzen modernen Periode reihen wir noch einige andere an, über welche wir aber durchaus nichts als die Namen haben erfahren können, als *Friend*, *Kessel*, *Griess*, *Ravestein*, *Boys*, *J. de Wett*, *Hergotts*, *Metz* u. s. w. Wahrscheinlich existiren von den meisten derselben Arbeiten in der Wallraf'schen Sammlung im Museum, aber entweder ohne Bezeichnung, oder noch in den unzugänglichen Räumen aufgespeichert. Der Saal im Museum mit lauter Porträts aus der modernen Periode gab uns übrigens eine sehr geringe Idee von dem Können der betreffenden Maler, wenige ausgenommen. —

Den *Uebergang* aus der modernen in die gegenwärtige Zeit scheint uns der noch lebende greise *Aegidius Mengelberg* zu vermitteln, der im *Porträtfach*, seiner Hauptrichtung, Schätzbares leistet und welcher der neuen Periode insofern vorarbeitete, als er das Maniristische früherer Künstler vermeidet, in den Bildnissen ungekünstelte einfache Darstellung, Naturwahrheit und strengere Zeichnung anstrebt. In diesem System fanden wir sein Porträt von Wallraf im städt. Museum, und dasjenige des vorigen verstorb. Erzbischofs im Dom, lebensgrosse Figur, behandelt. In dem letztern sind auch die Stoffe mit ausgezeichnetem Fleiss und grosser Treue gemalt. Dem Künstler gebührt ferner das Verdienst, im J. 1822 die erste Gewerbschule in Cöln gestiftet zu haben, »in welcher, wie de Noel sagt, manche tüchtige Gewerbleute ihre Elementar-Bildung schöpften.«

Ein noch lebender Maler, Namens *Katz*, ist mehr als Kunsthändler und Sammler (er besitzt gute Bilder), denn als ausübender Künstler bekannt.

Der neuen Periode aber hat ganz gewiss ein grosser Kunstkenner und wahrhaft begeisterter Kunstfreund, der 1824 heimgegangene, edle *Prof. Dr. Ferd. Franz*

Wallraf, kräftig vorgearbeitet, indem er vorerst durch Schrift, Wort und Werk die Achtung für mittelalterliche Kunst, welche ausser Kurs war, wieder belebte, und dadurch die Ansichten über die Kunst im Allgemeinen im Publikum oder wenigstens in einem gewissen Kreis desselben läuterte. Kaum hat ausser den Brüdern Boissere irgend wer am Rhein die Rettung alter Kunstschätze mit grösserer Beharrlichkeit und grösseren Opfern sich zum Ziele gesetzt, als Wallraf. Ihm verdankt Cöln die Sammlung im Museum, welche er der Stadt durch Testament vergabt hat (s. unten). Er setzte sich auch, um seine Kunstkenntnisse zu erweitern, mit Göthe, Fiorillo und Andern in Verbindung, war Correspondent mehrerer archäologischer auswärtiger Gesellschaften und gab einzelne artistische Abhandlungen, z. B. über »Rubens und van Dyck« heraus*). Künstler und Kunstlehrlinge fanden bei ihm Ermunterung und Anregung. Wenn also auch manche Früchte erst nach seinem Tode reiften, so hat er nichts desto weniger zu ihrer Zeitigung mitgewirkt und wir betrachten ihn nicht nur gleichsam als Schutzgeist der Cölnerkunst während der gefahrvollen französischen Periode,**) sondern auch, wie ge-

*) Wir hielten es für ein verdienstliches Werk, wenn die zerstreuten Kunstaufsätze von Wallraf gesammelt und vollständig edirt würden.

**) Im J. 1804, als Kirchen und Klöster aufgehoben wurden, kam Manches in die Hände französischer Commissarien, Manches an Trödler. »Aus Klöstern und Kirchen, referirt Dr. Nöggerath im rheinischen Provinzialblatt von 1835, wurden die herrlichsten Sachen von der Geistlichkeit um Spottgeld verkauft, um nur etwas zu retten; viele Kunstschätze waren von einzelnen Stiftern schon früher geflüchtet worden, um nie mehr zurückzukehren. Man hielt eine Zeit lang öffentliche Gemäldeversteigerungen, und Mancher kaufte Bilder der deutschen Schule für ihren Holzwerth oder nach dem Werthe des Goldgrundes derselben.« So sah es damals in Cöln aus, und was besässe die Stadt jetzt noch von alter Malerei ohne Wallraf und einige andere Kunstfreunde!

sagt, als einen der thätigsten Beförderer neuer, besserer Kunstansichten und Bestrebungen.

Den Gebrüdern *Boissere* und ihrem Freunde *Bertram*, deren Vaterstadt Cöln ist, auch dem berühmten *Friedrich Schlegel*, welche alle um 1803 eine Zeit lang in Cöln lebten und mit Wallraf in Verbindung standen, gebührt ebenfalls das Verdienst, dem damaligen Vandalismus, den man an altdeutschen Bildern verübte, entgegengearbeitet und auf jede Weise einer bessern Kunstperiode vorgearbeitet zu haben. Manch' treffliches Bild ist durch die Boissere vom Untergang gerettet worden, indem sie es ankauften. Doch erwarben sie sich damit mehr den Dank des allgemeinen als des Cölner-Publikums desshalb, weil sie die gesammelten Schätze dem Rhein entzogen, und eine Rückkehr derselben durch den Verkauf an die Pinakothek in München unmöglich machten. Immerhin aber bleiben ihnen noch grosse Verdienste um Cöln's Kunst (s. pag. 327). Namentlich ist auch das nicht zu übersehen, dass vielleicht andere Personen in Cöln, deren Erwerbungen noch vorhanden sind, ohne sie nicht zum Sammeln veranlasst worden wären. In jener Zeit kaufte z. B. Hr. v. Lyversberg (p. 345) seine wichtigsten Bilder.

Aus allem diesem geht wohl zur Genüge hervor, dass die *Uebergangszeit* aus der vorigen in die gegenwärtige Periode der Kunst durch bestimmtere persönliche und sachliche Erscheinungen sich ausgedrückt findet, als in den andern rheinischen Städten, welche wir kennen lernten. Ueberdem liesse sich das hier bloss Angedeutete sehr leicht weiter verfolgen.

Nun die Periode der *Gegenwart*. Seit ein Paar Jahren, namentlich seit der Dom wieder so viele Kräfte in Bewegung setzt, lässt sich ein Aufleben der Malerkunst in Cöln unmöglich verkennen. Doch bedarf sie jedenfalls noch einer festern Basis, besonders noch einer Anzahl von tüchtigen Jüngern, welche die ideale

Richtung verträten. Indessen lassen Personen und Leistungen, von denen wir sprechen werden, hoffen, dass die Malerei wenigstens nicht so bald wieder sinken und ermatten werde. Auch dürften die grossen und nahen Schulen von Düsseldorf und Belgien immer wohlthätiger auf Cöln zurückwirken. *Rascher* und sicherer müsste die Malerkunst freilich emporblühen, wenn einige sehr geschätzte Meister, die fern von ihrer Vaterstadt wirken, ihre Kräfte derselben unmittelbar widmen wollten.

In Berlin lebt nämlich als Professor der Akademie der Historienmaler *Carl Begas*, geb. 1794 (Sohn eines Gerichtspräsidenten in Cöln), der seine Studien bei Gros in Paris machte. Seine in Paris verfertigten Bilder waren eine kleine Madonna mit dem Kinde in den Wolken; Hiob von seinen Freunden betrauert (beide Bilder kaufte der damalige König von Preussen); Christus am Oelberg; die Ausgiessung des heiligen Geistes, ebenfalls vom Könige und zwar das letztere Bild als Altargemälde für den Dom in Berlin bestellt, den es seit 1821 schmückt. Während des ersten Aufenthalts des Künstlers in Berlin verfertigte er die Taufe Christi (colorirte Skizze), reiste dann nach Cöln zu den Seinigen, welche er — neun Figuren — in Einem Bilde porträtirte, das er selbst für sein gelungenstes Werk aus jener Zeit erklärt. Er besuchte hierauf (Febr. 1822) Italien, drang dort stärker in die Tiefen der Kunst ein und legte manche frühere in der französischen Schule gepflegten Ansichten über Composizion und Ausführung eines Gemäldes ab. In Rom malte er unter andern das Bildniss Thorwaldsens (von Amsler gestochen) und die Taufe Christi, lebensgrosse Figur, nun in Potsdam in der Garnisonskirche. Beide Arbeiten erregten die allgemeine Aufmerksamkeit. Berlin ward nun (1824) sein bleibender Aufenthalt, und es gingen seither eine grosse Zahl bedeutender, theils biblisch-historischer, theils genreartiger Bilder aus seiner Hand hervor, unter

andern der junge Tobias und der Engel, die Auferstehung Christi (19' hoch), Altarblatt in der Werderschen Kirche, die Aussetzung Mosis, die Bergpredigt, zwei Mädchen auf dem Berge, die rheinische Sage von der Lurley, Kaiser Heinrich IV. in Canossa (pag. 260), eine Transfiguration, Altarbild für eine Kirche in Schlesien, ein König, im Costüme des Mittelalters, der sich von einem Pagen Guitarre spielen lässt, Christus den Untergang Jerusalems weissagend. Im Jahr 1841 von ihm auf der Ausstellung zu Nürnberg, 1842 zu Berlin, die Mädchen im Schatten einer Eiche ruhend.*) Ausser diesen vollführten Composizionen besitzt Begas noch manche Zeichnung. Auch hat er treffliche *Bildnisse* von Personen des königlichen Hauses und eine Menge anderer, wie sein eigenes gemalt. **) Das Verdienst von Begas als Componist und Maler wird in Berlin und überhaupt in Deutschland allgemein anerkannt. Kaum lässt sich denken, dass er je seinen Wirkungskreis verlassen und *unmittelbar* auf die Kunst seiner Vaterstadt einwirken werde. Von seinem indirekten Einfluss auf Cöln aber hoffen wir das Beste.

Ein zweiter, zwar nicht so berühmter, aber immerhin talentvoller Maler aus Cöln, *Flüggen*, geb. 1811,

*) In einer Recension der Berlinerausstellung (Cotta'sches Kunstblatt No. 20 vom 9. März 1843) heisst es: »unter den gemüthlichen Genrebildern stehen obenan die Mädchen im Schatten einer Eiche ruhend von *Begas*, ein anspruchloses Bild voll geheimen Zaubers, ein Eichendorff'sches Gedicht in Farben. Dieser prächtig zitternde Duft eines Sommernachmittags, dieses phantastisch schimmernde Waldwasser, diese sonnige Wiese sind schon eine unvergleichliche Einfassung für die reizende Gruppe unter dem Baum, die an kindlicher Anmuth fast unerreichbar scheint.«

**) Mit Bezug auf seine Tüchtigkeit in diesem Fache lesen wir in derselben Kritik des Cotta'schen Kunstblattes (No. 21 über die Berlinerausstellung von 1843) folgendes: »Im Porträt ist diesmal viel Ausgezeichnetes geliefert worden. Vor allem erwähnen wir die Bildnisse von Begas; hier sind nicht bloss

lebt in München. Er hatte seine Studien in Düsseldorf gemacht und bearbeitet das *Genre.* Von ihm unter andern eine Familie im Innern einer Hütte; zwei kleine Knaben, welche Vogelnester ausnehmen; der unterbrochene Ehecontrackt.*) »Tief ergreifend, sagt Söltl, ist eines der letzten Gemälde von Flüggen: derunglückliche Spieler.«

Drei tüchtige Repräsentanten des *historischen* Fachs, *Kiederich*, *Otto Mengelberg* und *Fay* haben sich in Düsseldorf — dort machten sie ihre Studien — ihren Wirkungskreis geschaffen. Von dem zweiten besitzt *Cöln* in der Apostelkirche eine frühere Arbeit, welche bereits sein Talent verräth: der h. Michael, wie er den Drachen überwindet. Zugleich haben er und Fay das Feld im mittleren Chorfenster der Kunibertskirche, die Geburt Christi, componirt, und werden, wenn sich Gelegenheit darbietet, sowie auch Kiederich, gewiss fernerhin gerne ihre Dienste von Düsseldorf aus der Vaterstadt widmen. Diese drei Künstler lernen wir in Düsseldorf (s. unten) näher kennen.

Würden nun alle die benannten Maler und die auswärts lebenden Künstler *anderer* Fächer, Gau, Hittorf und Blaeser, ihre Atteliers in *Cöln* aufschlagen, so

---

costümirte Gesichter dargestellt, sondern Menschen, Existenzen; das Colorit ist zart und duftig, die Modellirung vorzüglich. Von Begas sind *acht* Bildnisse aufgestellt, wovon die trefflichsten das der Kronprinzessin von Bayern und das einer Dame im schwarzen Kleide sein mögen. Die geistigsten, reizvollsten Züge sind hier leicht hingehaucht, keine Mühsal des Schaffens verbittert uns den Genuss; in jeder Figur herrscht die ruhigste Sicherheit des Daseins.« Laut Nachrichten des Kunstblattes vom 28. März dieses Jahres hat Begas von dem Könige den Auftrag erhalten, »die Bildnisse der ersten Notabilitäten in Wissenschaft und Kunst, die seine Regierung verherrlichen, zu malen.«

*) Dieses Bild beschreibt Söltl (die bildende Kunst in München) unter anderm also: »Der Beschauer wird in ein geräumiges, im Geschmacke des vorigen Jahrhunderts eingerichtetes Zimmer

müsste diess dem Künstlerleben hier plötzlich eine ganz neue Gestaltung geben. Uebrigens auch ohne einen solchen entschiedenen Wendepunkt wird die Malerei in Cöln (wie oben bemerkt) mit den vorhandenen Kräften, wenn auch langsamer, einem würdigen Ziele entgegengehen.

Die ideale, historische Richtung nämlich findet sich wenigstens durch *einen* in Cöln domicilirenden Künstler bereits vertreten: durch *August Gustav Lasinski*, 1812 in Coblenz geboren (Bruder des Landschaftmalers, pag. 233). Er machte seine Studien in Düsseldorf und aus seiner frühern Zeit sind folgende Gemälde bekannt: Petri Befreiung aus dem Gefängniss; ein Ritter mit der Fahne, Wilhelm Tells Tod; auch mehrere Landschaften. Seither von ihm: Rudolf von Habsburg im Kaisersaal zu Frankfurt (s. p. 112), ferner mehrere Cartons zu den auf Stolzenfels auszuführenden *Fresken*, deren wir oben (p. 221) erwähnten. In neuerer Zeit macht sich nämlich Lasinski mit Erfolg an die *Freskomalerei*. Er stellte, wie schon oben (p. 339) beiläufig bemerkt, die kolossalen Wandfiguren an der Chorwand des Doms, Christus, Petrus und Paulus neu her und hat vorigen Herbst bereits die kolossalen Wappenhalter auf Stolzen-

---

versetzt; die adelige Familie, im französischen steifen Kleiderprunke, ist mit den Zeugen und Schreibern zur Aufnahme des Ehevertrages versammelt: die schone Braut mit der Mutter, der junge, elegante, geputzte Bräutigam mit seinem stolzen Vater; Alles scheint in Richtigkeit. Da öffnet sich die Thüre und hereintritt ein schlichter Mann, bürgerlich gekleidet, mit seiner ihm schüchtern folgenden Tochter, deren verweinte Augen und bekümmertes Antlitz den innern Schmerz offen darlegen. Welcher Aufruhr erhebt sich unter den Versammelten, als der Mann die Briefe und das Bildniss des Bräutigams diesem vor die Füsse wirft! Wie überrascht, empört ist der adelige Jüngling über das bürgerliche Betragen, wie wirft er mit verhaltenem Ingrimm den Kopf empor; wie vornehm stolz blickt sein Vater auf den Bürgersmann. Wie erschrocken ist die Braut mit ihrer Mutter.«

fels fertig gemalt und neue Aufträge zu Fresken für dieses Schloss erhalten. Zugleich wird er, wie wir im Cott. Kunstblatt (v. März 1843) lasen, *Steinle* aus Frankfurt bei der Fresko-Ausmalung der von letzterm componirten kolossalen, für das Domchor bestimmten Engel behülflich sein, und seine Thätigkeit, wie wir nicht zweifeln, immer mehr der *monumentalen* Kunst sich zuwenden. Wir kennen von Lasinski nur wenige *fertige* Arbeiten, schliessen aber aus denselben (wie auch aus seinem ganzen Wesen), dass er ein sehr razioneller, von edlem, reinem, ernstem Streben durchdrungener Künstler sei, der sich vorzüglich in der Charakterisirung *mittelalterlicher* Zustände und Individualitäten, d. h. im *romantischen Fach*, mit Glück zu bewegen scheint. Uebrigens sprechen seine vielen trefflichen Studien, die wir in seinem Atelier sahen, dafür, dass er auch genreartige und landschaftliche Gegenstände klar auffasst und mit Sicherheit und Wahrheit auf die Leinwand bringt. Sein Colorit in Oel verräth die Düsseldorferschule.

Neben Lasinski dürfte *Steinle*, (siehe über ihn Frankfurt pag. 239, 192 etc.) in Folge der erhaltenen Bestellungen für den Dom, denen sich vielleicht später andere anreihen, *wenigstens eine Zeit lang* auf die Malerkunst in Cöln, namentlich auf Hebung der *idealen Richtung* wohlthätig influenziren. Diese ist gegenwärtig hier wirklich noch zu wenig vertreten, und so sehr wir Profanhistorie, Genremalerei und überhaupt jeglichen ehrenhaften Kunstzweig in tüchtigen Händen schäzzen und keineswegs ausschliesslich die idealistischen Maler verehren, so anerkennen wir denn doch gerne, dass einige ausgezeichnete Repräsentanten der letztern Richtung immer auf die sie umgebenden Künstler günstig zurückwirken. Sie vermögen, das lehrt die Erfahrung, auch die andern Fächer emporzuheben und stehen gleichsam als Wächter des Styls und als scharfe Opponenten gegen Ausartungen da.

Einen vorherrschend *realistischen* Weg hat *Simon Meister*, geb. in Coblenz 1803, betreten; er ist hauptsächlich *Schlachten-* und *Thiermaler*, aber ein treffliches Talent, seine Kunst mit einer seltenen Meisterschaft ausübend. Feurige, produkzionsreiche Phantasie, lebendige, naturgetreue, geistreiche, klare, charakteristische Auffassung und Darstellung seines Gegenstandes, einfache und doch kunstvolle, aber ganz ungekünstelte, verständliche Anordnung, ausserordentliche technische Fertigkeit in der Zeichnung, im Colorit, ungemeine Schnelligkeit im Arbeiten, — alles dieses kann der Unbefangene unserm Künstler wahrlich nicht absprechen. Dieser Mann bedarf mit seinem regen Geist und nach seiner ganzen Individualität zu seinen Schöpfungen je länger je mehr kolossaler Formen, die er prächtig zu bändigen versteht; kleine Staffeleibilder scheinen ihm nicht mehr recht zusagen zu wollen. In den weiten Räumen einer Ruhmeshalle die Schlachten der Deutschen bei Leipzig, Waterloo u. s. f. monumental zu verewigen, das wäre für dieses Talent eine passende, würdige Aufgabe. Solche Aufträge erfolgen aber schwerlich. Meister hat daher selbst einen Ausweg gefunden, seinem Drange nach umfangreichen Darstellungen Genüge zu thun und in einem eigenen Gebäude ein kolossales Panorama gemalt, das — freilich nicht auf das deutsch-patriotische Publikum berechnet, aber *als Bild* trefflich — den Uebergang der Franzosen über den Rhein bei Neuwied (s. unten) darstellt. Ferner baute er ein zweites Haus für ein Diorama, in welchem er die Schlacht von Ulm noch kolossaler malen will. Ausser diesen Arbeiten sehen wir von ihm im städtischen Museum den König von Preussen zu Pferde, in Begleitung des Generals von Pfuel und Generalmajors von Lundt, — überlebensgrosse Figuren. Ferner im Museum einen Löwenkampf, auf der Börse eine Löwenjagd, beide kolossal. Dann sind von seinen übrigen

Arbeiten als geschätzt bekannt: Scenen aus dem Befreiungskriege der Griechen gegen die Türken; Kurfürst Albrecht Achill im Kampfe vor Nürnberg (im Kadettenhause zu Berlin); Tod Adolphs von Nassau; Kosziusko's Gefangennehmung; Napoleon und seine Generäle; Blücher, wie er in der Schlacht bei Ligny gerettet wird, und andere. Dass Meister als *Porträtmaler* Tüchtiges leisten kann, haben wir schon in Coblenz (p. 254) gesehen, und dies beweist das vorhin benannte Bild des Königs und seiner Begleiter ebenfalls. Meisters *Schlachten und Thierstücke* aber frappiren um so mehr, als dieser Zweig am Rhein gerade sehr wenig kultivirt wird, und als er wirklich in diesem Genre, wie wir schon pag. 24 bemerkten, ganz vollständig seinem Lehrer Horace Vernet zu vergleichen ist, und in dieser Hinsicht unter allen Künstlern am Mittel- und Niederrhein als eine singuläre Figur dasteht. Aus zwei Gründen erklärten wir oben (p. 24), er habe sich »so zu sagen ausnahmsweise« in der französischen Schule gebildet: einmal, weil unter den mehreren hundert *jetzt* lebenden Malern vom Rhein (den Oberrhein, namentlich Strassburg, rechnen wir *nicht* mit, da der Oberrhein in unserm ersten Band *abgethan* ist) nur *einige* in der französischen Schule, wie Passavant, Begas, Richter, Rittig etc., studirten, welche aber nachher die französische Richtung ganz oder theilweise aufgaben, und von denen Begas und Richter nicht einmal mehr am Rhein domiciliren. Rittig ferner ist nicht mehr unter den Lebenden. Man kann also jedenfalls sagen, dass Meister jetzt ausnahmsweise die französische Schule am Niederrhein repräsentire.

Ein fernerer Maler, *J. Verreyt* in Cöln, geborner Belgier, leistet, so viel wir aus zwei Oelgemälden schliessen konnten, im *Porträtfach* Löbliches. Sein Bildniss des Grafen ** im grauen Sammtrock, auf der vorjährigen Ausstellung in Cöln, zeichnete sich durch ausserordentlich-individuelle Auffassung, originell-einfache Behand-

lung und durch ein wahres, lebendiges, kräftiges Colorit aus. Für die Kenntlichkeit wollten wir einstehen, obgleich wir das Vorbild nie gesehen. Uebrigens ist Verreyt auch der *Landschaft* mächtig. Seine Burg Eltz, im Mondschein, ebenfalls in Cöln ausgestellt, machte eine treffliche Wirkung; der romantische Vorwurf ward durch freie Bearbeitung und effektvolle Beleuchtung noch gehoben. — Als *Porträtmaler* scheint übrigens *Jos. Weber* zu Cöln vorzüglich in Ansehen zu stehen und am meisten beschäftigt zu sein. Seine Bildnisse, deren wir mehrere auf der vorjährigen Ausstellung und bei Privaten sahen, verdienen auch volle Achtung. Intensiver Werth, ein klares, durchsichtiges Incarnat, ein harmonischer, reiner Vortrag, eine äusserst feine Verarbeitung der Tinten und gute Modellirung zeichnet sowohl seine weiblichen als männlichen Porträts aus; ja die letztern dürften sogar in der Pinselführung minder zart oder weich gehalten sein. Wenigstens scheint es uns rathsam, wenn der Künstler in dieser Richtung nicht weiter geht. Individuell sehen wir, obgleich den Bravoursmeistern oder sogenannten Fegern im Porträtfach nicht zugethan, eine mässige erlaubte Freiheit und Keckheit in lebensgrossen Oelbildern gerne; sie muss nur mit der gewissenhaften Ausmalung in's Gleichgewicht gesetzt werden. Weber *componirt* auch, doch können wir ihn in dieser Eigenschaft nicht beurtheilen. Ein Bild, »Pflicht und Natur«, war zwar im Catalog der Ausstellung angekündigt, aber während unserer Anwesenheit noch nicht eingegangen. — Als *Porträtist* nennen wir ferner *Everh. Bourel*, geb. in Cöln 1803, Professor der Zeichnungskunst am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, früher Zögling der Düsseldorferakademie. Die meisten an Lehrstellen festgebundenen Künstler finden zu grössern Arbeiten keine Zeit. So hat auch, wie es scheint, Bourel sich freiwillig einen engern Kreis praktischer Kunst gestellt, und malt seine Gegen-

stände, grösstentheils Porträts, in der Regel in *Miniaturformat*, entwickelt aber hierin, so viel wir aus einzelnen Arbeiten schlossen, einen grossen, anerkennungswerthen Fleiss. In Zeiten der Musse produzirt er auch etwa ein Genrebildchen. Ein alter cölnischer Soldat, der mit seinen Kindern spielt und das eine davon mit dem Stocke exerziren lehrt, ist gut gedacht, Gemüthlichkeit und Humor vorherrschend. Auf der Ausstellung von 1840 sah man von ihm eine Obsthändlerin, ein Bildchen, das wir nicht kennen, indem es nach England kam. — Als geschickte *Porträtmaler* wurden uns endlich *Friedr. Rantz* und *Cox* in Cöln bezeichnet. Auf der vorjährigen Ausstellung erschien aber, wenigstens während unserer Anwesenheit, kein Bildniss von ihnen; der Katalog von 1840 dagegen enthält ein männliches und ein weibliches Porträt von Rantz, jedes etwas mehr als 2′ hoch, also wohl lebensgrosse Brustbilder.

Das *landschaftliche Fach* wird von einigen jüngern Männern ausschliesslich bebaut. *Niclaus Meister*, der jüngere Bruder von Simon, Schüler und Gehülfe desselben, hat sich diesem Zweige zugewendet und malt die landschaftlichen Gründe in Simons Panoramen und Dioramen mit Geschicklichkeit aus. Es existiren von ihm auch Staffeleibilder, Landschaften mit Architektur u. dgl. — *A. Wegelin* gilt ebenfalls als geschickter *Landschafts- und Architekturmaler.* Leider sahen wir von ihm nur ein untermaltes, ziemlich grosses Bild, Bacharach am Rhein, das übrigens in der Anlage schon gut war und des schönen Standpunktes wegen, von welchem es aufgenommen, schon als halbfertig eine malerische Wirkung machte. Die Zeichnung in der Architektur, in Kirchen, Ruinen, Holzgebäuden zeugte von der ausserordentlichsten Pünktlichkeit des Verfertigers in solchen Details. Der Ausstellungskatalog von 1840 ent-

hält von Wegelin auch ein Gemälde, »der Klostergarten«, 1′ 5″ breit, 10″ hoch.

Unter den jüngern Künstlern ist ferner *Levi Elkan* zu nennen, namentlich als talentvoller Arabeskenzeichner*), indem er mit viel Einbildungskraft und feinem ästhetischem Sinne die wunderbaren Verschlingungen, Wendungen und wechselnden Motive der Arabeske zu componiren weiss, in den menschlichen Figuren, wie in den vegetabilischen und animalischen Gebilden zierliche Formen entwickelt. Eben führte er in dieser Weise die Illustrazion des Dom-Bau-Liedes in gross Folio aus, ein Blatt von geistreicher, scharfer und zugleich eleganter Zeichnung, dessen Vervielfältigung durch den Druck gewiss im Wunsch des Publikums liegt. Levi Elkan ist zugleich geschickter Lithograph. Bekannt sind seine farbig gedruckten Blätter der zwölf Apostel im Dom, welche die Originale durchaus mit der gewissenhaftesten Treue, sowohl in Form als Färbung, wiedergeben. Sie gehören in jede Sammlung von Lithographieen. Levi Elkan, ein Mann von etlichen und dreissig Jahren studirte früher in Düsseldorf.

In der *Glasmalerei* macht *Peter Grass*, 29 Jahre alt, Fortschritte und wird bei den sich mehrenden Aufträgen immer zu reiferer Kunst sich emporarbeiten. In der Kunibertskirche hat er über hundert Quadratfuss alte gemalte Scheiben, Figuren wie Ornamente, restaurirt und die neuen Darstellungen von Mengelberg und Fay auf Glas gemalt und gebrannt. Für das Schloss Stolzenfels (pag. 222) fertigte er mehrere Scheiben im Auftrag des Königs, doch nur Wappen- und Randverzierungen. Diese Arbeiten waren, so berichtet das Cottasche Kunstblatt vom 27. Oct. 1842 aus Cöln, »bei der Anwesenheit der fürstlichen Herrschaften (des Königs und der Königin bei ihrer letztjährigen Rheinreise) auf-

*) Ueber Arabesken s. pag. 299.

gestellt und ernteten grossen Beifall.« Wie tief die Kenntnisse von P. Grass in der Zeichnung und Composizion von Figuren gehen, sind wir zu beurtheilen ausser Stande. Dass er aber in der Färbung es weit gebracht hat, davon wird sich der Betrachtende in der Kunibertskirche überzeugen.

Endlich setzen wir noch zwei jungen Künstlern einen Denkstein, die nach glaubwürdigen Aussagen zu schönen Hoffnungen berechtigten: *Ludwig Krevel* und *Blaeser*, Bruder des Bildhauers. Blaeser starb vor wenigen Jahren, wenn wir nicht irren, noch als Akademiker von Düsseldorf. Er hatte das Figurenfach studirt. L. Krevel, welcher 1836 im 26ten Altersjahre sein Leben beschloss, war ein Zögling der französischen Schule und soll kleinere *Genrebilder*, Kapuzinerscenen u. drgl., auch *Porträts* gut gemalt haben. In den berlinischen Nachrichten 1836 (Beil. N. 272) wird seinen Bildnissen »Geist und lebensvoller Ausdruck« zugestanden und das Fleisch als markig, die Stoffe und Putzwerke als ausgezeichnet gerühmt. In Raczynski ferner (Bd. I. p. 273) steht geschrieben: »Die Berliner Ausstellung dieses Jahres (1836) enthält ein Werk Krevels, welches sicher des grössten Lobes würdig ist: es ist das Bildniss des Professors d'Alton. Es vereinigt alle Eigenschaften, welche die besten Werke der Bildnissmaler in Frankreich auszeichnen: es ist von sprechender Wahrheit, es ist leicht und geistreich gemalt, es ist voll Leben.«

Dies sind die Cölner-Maler der *Gegenwart*, welche uns entweder selbst durch ihre Arbeiten oder durch competente mündliche Urtheile Anderer bekannt wurden. Das Tableau zu vervollständigen, tragen wir noch nach, was in einem schon oben citirten Artikel des rhein. Prov.-Blattes von Dr. Nöggerath, abgedruckt in Raczynski (Gesch. der neuen deutschen Kunst Bd. 1.), über einige andere Maler zu lesen ist: »Herr *A. Greven* aus Cöln, heisst es dort, Schüler der Düsseldorfer Akademie,

leistet als *Bildnissmaler* schon Tüchtiges; man weiss nicht, ob man die Geduld in der Ausführung seiner Köpfe oder die Wahrheit in denselben am meisten bewundern soll. Ganz in der Weise der Düsseldorferschule zart und gewissenhaft ausgeführt, fehlt es seinen Köpfen doch nicht an Leben und Wahrheit. — Als *Blumenmaler* ausgezeichnet ist Herr *Grein**), der Vorsteher einer Zeichnenschule, der in seinen Landschaften treu den besten Niederländern nachstrebt und seinen Staffagen Leben und Mannigfaltigkeit zu geben weiss. — Herr *Fuchs* hat als Wiederhersteller alter Gemälde und besonders durch seine Zeichnungen zum Boissereschen Domwerke längst einen Namen. Auch arbeitet er im Dekorazionsfache. — Doch muss hier vor Allen Hr. *Mich. Welter*, ein Cölner, genannt werden. Er machte seine Studien in Paris und Berlin und hat in einigen *Dekorazionen*, den besten der Cölner Bühne, und in einigen Sälen des Regierungsgebäudes, sowie unter andern in der Wohnung und auf dem Landhaus des Herrn Engel bewiesen, dass er Meister in seiner Kunst ist und mit reinem Geschmack den zartesten Farbensinn verbindet. Seine Aquarellen, seien es Landschaften oder architektonische Gegenstände, zeigen deutschen Fleiss mit französischer Fertigkeit vereint«. — Endlich lesen wir noch in Schreibers Handbuch, dass *Manskirch*, ein Sohn des oben genannten, jetzt in England lebe, »und seinen Vater in der Landschaft weit übertreffe.« — Wir theilen diese Stellen aus Nöggerath und Schreiber (welch' letzterm wir, beiläufig gesagt, sonst in Kunstsachen nicht unbedingten Glauben schenken) dem Leser mit, weil er vielleicht diese Urtheile mit den Arbeiten der betreffenden Künstler vergleichen kann. Auch war es uns darum zu

*) Derselbe ist seither gestorben, das geht aus Aloys Schreiber's Handbuch vom Rhein (1841) hervor, welcher sagt: »Grein, jetzt nach seinem Hinscheiden gesuchter und geehrter, als vormals etc.«

thun, eine Lücke in unserm Material zu füllen, damit man nicht etwa glaube, wir haben oben mit Absicht die benannten Maler übergangen.

Bevor wir unsere Personalskizze abbrechen, müssen wir bemerken, dass, wie am Schluss der *vorigen* Epoche, gründliche Kunstkenner auf den Kunstsinn des Publikums einwirkten (p. 358), auch in der *Gegenwart* sich Männer finden, welche das Interesse desselben durch die Presse auf die Kunst zu lenken suchen. Die Schrift über den Cölner Dom von *M. J. de Noël* kennen unsere Leser schon (s. pag. 327); überdiess soll der Verfasser, wie wir vernommen, einen ganzen Stoss von Notizen auch über Plastik und *Malerei* beisammen liegen haben, die er zu Hause und auf Reisen niedergeschrieben und von welchen zu hoffen stehe, er werde sie zu einem Ganzen ordnen und dem Publikum mittheilen. — *H. Püttmann* in Cöln, aus dem Berg'schen gebürtig, gab ausser seinen »Kunstschätzen am Rhein« auch »die Düsseldorfer Malerschule« (Leipzig 1839) heraus und liefert wohl öftere Kritiken und Kunstberichte in öffentliche Blätter. — *Reichensperger* liess sich nicht nur in einer Broschüre über die zwölf Apostel im Dom, sondern auch im Cölner Domblatt noch über andere Materien der Kunst vernehmen. Ueberhaupt erscheinen in dem letztern nicht bloss die Architektur betreffende, sondern zuweilen andere gute, artistische (anonyme) Artikel. — Je mehr in unsern Tagen das Publikum sich wieder der Kunst zuwendet, je mehr in ihren Fächern producirt wird, desto sicherer wird sich auch das Verlangen nach Kunstschriften, in denen man Belehrung und Unpartheilichkeit findet, steigern, so dass sich voraussehen lässt, für Cöln werden die Kunstpressen bald thätiger sein, als bisher, und noch unbekannte Literaten die Bühne betreten.

Nun zu den *objektiven* Kunsterscheinungen der *Gegenwart.* Wie beinahe überall, wo der Sinn der gebil-

deten Klassen für die Kunst sich zu regen anfängt, *Kunstvereine* gegründet werden, so sehen wir auch in Cöln vor fünf Jahren einen solchen entstehen. Nach den im Januar 1839, wenn wir nicht irren, *revidirt* herausgegebenen Statuten geht sein Zweck wörtlich dahin: »§. 1. Der cölnische Kunstverein bezweckt die Beförderung der Kunst und die Belebung und Verbreitung des Kunstsinns auf jede ihm zu Gebot stehende Weise, insbesondere aber a) durch Ausstellung von Werken hiesiger und fremder Künstler im städtischen Museum; b) durch periodische Veranstaltung grosser öffentlicher Kunstausstellungen von Werken aller Schulen und Länder; c) durch Ankauf von Kunstwerken, welche sich für den Privatbesitz eignen, und deren Verloosung unter die Mitglieder des Vereins. §. 2. Der cölnische Kunstverein umfasst alle bildenden Künste, namentlich: die Bildnerei, die Malerkunst, die Baukunst, das Kupferstechen, die Lithographie und das Prägen von Denkmünzen. §. 3. Die Wirksamkeit des Vereins wird *grundsätzlich durch keinerlei Rücksichtsnahme auf Schulen oder Nationen beschränkt*, und soll dieser Grundsatz namentlich bei Auswahl der für den Verein zu erwerbenden Kunstwerke leitend bleiben. — Vor der Hand aber, und so lange nicht die zu erwartenden Hülfsmittel des Vereins eine Erweiterung seines Wirkungskreises erlauben, sollen die zur Verloosung bestimmten Kunstwerke nur aus denjenigen gewählt werden, welche zu den vom Vereine veranstalteten Kunstausstellungen eingesandt worden sind.«

Den in §. 3. ausgesprochenen Zweck behält der Verein, wie wir aus verschiedenen Indizien schliessen, nicht nur mit Sorgfalt, sondern beinahe mit Aengstlichkeit im Auge. Um sich nicht durch Lokalrücksichten oder falschen Patriotismus irre leiten zu lassen, werden z. B. in den Ausstellungskatalogen die Bilder aus Belgien immer den cölnischen und überhaupt den deutschen vor-

angestellt; belgische Produkte finden, wie wir uns sagen liessen, vor den einheimischen bei gleicher Qualität den Vorzug; belgische Bilder stellen sich auch auf den Ausstellungen in der Regel zahlreicher ein, als deutsche. Wir ehren die Tendenz des Vereins, durch welche die Begünstigung von Lokalinteressen auf Kosten des wahren Verdienstes abgeschnitten werden soll, um so mehr, als ein solcher Muth, ein solcher Gerechtigkeitssinn zu den seltenen Erscheinungen gehört. Dennoch möchten wir unsere unmaassgebliche Meinung dem Verein zur Prüfung vorlegen. Die bildende Kunst in Cöln ist nach langem Schlaf wieder erstanden, aber noch nicht erstarkt; Bildhauerei und Malerei bedürfen noch sehr der Unterstützung, der Ermunterung; ausgezeichnete Cölner-Bürger, Talente, welche die Kunst ihrer Vaterstadt bedeutend zu heben vermöchten, leben auswärts, weil sie ohne Zweifel den wünschbaren Wirkungskreis daheim nicht fanden; auch anwesenden geschickten Männern dürfte man von Seite des Publikums noch mehr entgegen kommen. Liesse sich nun der Zweck des Vereins nicht mit dem Bestreben verbinden, den zunächst liegenden Bedürfnissen möglichst abzuhelfen und dahin zu arbeiten, dass der Ruhm der alten Cölnerschule sobald möglich ein neuer Phönix erstehe? Doch wir führen dieses Thema nicht weiter aus; vielleicht haben wir schon zu viel gesagt.

Noch ein Paar Worte über die Organisazion und Thätigkeit des Vereins. Mitglied des cölnischen Kunstvereins wird jeder, welcher sich durch seine Namensunterschrift zu einem jährlichen Beitrage von *fünf* Thalern oder mehr für die Zwecke des Vereins verbindlich macht. — Der jährliche Beitrag von 5 Thlrn. berechtigt zum Besitze einer Vereins-Akzie. Jedes Mitglied kann sich mit mehreren Akzien betheiligen. Eine Akzie berechtiget zur Theilnahme an den Versammlungen des Vereins und an der Verloosung der für den Verein erworbenen Kunstwerke.

Das Austreten aus dem Vereine steht jedem frei. Der Verein wird durch einen Ausschuss von 24 Mitgliedern repräsentirt, welche aus sämmtlichen Akzien-Besizzern auf drei Jahre gewählt werden. — Dieser Ausschuss erwählt dann wieder ein aus sieben in Cöln wohnenden Mitgliedern des Vereins bestehendes Direktorium, welches seinen Sitz in Cöln hat, und dem die Leitung der laufenden Geschäfte übertragen ist. Behufs der Anordnungen, welche die Kunstausstellungen erfordern, wählt das Comitte jedesmal eine besondere Commission. Die übrigen organisatorischen Bestimmungen harmoniren mit den fast bei allen deutschen Vereinen geltenden.

Da der Verein in den letzten Jahren sehr an Ausdehnung gewonnen, so dass er über eine jährliche Einnahme von mehr als 12,000 Thaler verfügen, also auch manche Bilder ankaufen kann, und da zudem der in §. 3. ausgesprochene Zweck für auswärtige Künstler allerdings einladend ist, somit viele Erzeugnisse hieher geschickt werden, welche kaum an die andern Vereine gelangen, so gehören die Cölner-Ausstellungen in der Regel zu den bedeutendsten am Rhein. Gerade die vorjährige liess, obgleich die Künstler von Düsseldorf, weil dort gleichzeitig die Ausstellung begann, sich noch nicht eingestellt hatten, einen nachhaltigen, günstigen Eindruck bei uns zurück. Wir erfreuten uns, um nur ganz Weniges zu berühren, an den schönen belgischen, kolossalen Bildern von *de Biefve* und *L. Gallait*, von denen jener die Unterzeichnung der Compromisses niederländischer Adeliger in Brüssel (1566) zu Rettung ihrer herkömmlichen Rechte und *gegen* die Einführung der Inquisizion schildert, Gallait aber die Abdankung Carls V. in Brüssel (1555) zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. darstellt; wir glaubten in diesen Gemälden die imponirenden Formen von Paul Veronese wieder zu sehen. Wir erfreuten uns ferner an der so recht aus dem Leben gegriffenen goldenen Hochzeit — Genrebild

von *Rustige* in Mainz, — an dem Taschenspieler von *Brice* in Brüssel, dem eingeschlafenen Schulmeister von *Melzer* in Antwerpen, der Federviehhändlerin von *Tavenraat* ebendaselbst, den Landschaften von *Fohr*, Hofmaler in Carlsruhe, von *Verreyt* in Cöln, von *Gingelen*, *Schaep* und *Wulfaert* in Antwerpen, von *Moermann* in Gent, von *Funk* in Frankfurt, von *A. Lapito* in Paris, von *Dubourcq* in Amsterdam, von *W. de Klerk* in Dordrecht; an den Architekturbildern von *Aug. Bayer* aus St. Gallen, *Genisson* in Löwen, *Hasenpflug* in Halberstadt; an den Porträts von *Verreyt* und *Jos. Weber* in Cöln, *Schmid* in Coblenz; an dem Glasgemälde (Madonna nach Hess) von *Vörtel* in München.

Diese und noch manche andere Erzeugnisse — mittelmässige, schlechte Stücke, die sich auf *allen* Ausstellungen einschleichen, natürlich nicht inbegriffen — gaben uns eine frische Anschauung von der Entwickelung der jetzigen Kunstkräfte und befestigten in uns den Glauben, dass mit jedem Jahr die Kunst im Allgemeinen ihrer Ausbildung näher rücke, und dass schiefe Tendenzen oder maniristische Technik nach und nach entweder untergehen oder auf keinen Anhang rechnen können; dass auch in biblischen Bildern (s. Madonna von Röckel) eine Rücklenkung auf den byzantinischen Typus u. drgl. nicht mehr zu besorgen stehe; dass die weltliche Historie (s. Biefve und Gallait) den politischen Geist der Vorfahren in wahren Treuen und ungeschminkt wieder zu geben sich bestrebe; dass endlich die bessere Genremalerei trachte, unser eigenes Leben uns mit Humor vorzuführen. Die poetischen Elemente, die sich theils noch im Volke von Alters her erhalten, theils durch die Umgestaltungen der europäischen Menschheit neue Seiten gewonnen haben, werden je länger je sorgfältiger von den begabtesten Künstlern gesammelt und im *Geist der Zeit* verarbeitet werden. Künstler, die hinter dem Zeitgeist zurückbleiben, ha-

ben schwerlich eine blühende Zukunft vor sich. — Dass in der *Technik* ebenfalls Wahrheit über Künstelei immer mehr den Sieg davon trägt, scheint uns, wie angedeutet, unzweifelhaft. Verständliche Composizion, feste, bestimmte Zeichnung, natürliches Colorit und tüchtige Modellirung — ohne diese macht der Maler kein Glück mehr.

Wie sehr Kunstausstellungen von der Bedeutung, wie die cölnische, auf die Ausbildung der Künstler und des Publikums in Cöln wohlthätig einwirken müssen, bedarf wohl keiner Erläuterung. Unser ernster Wunsch geht daher auf immer kräftigeres Emporblühen des Cölner Kunstvereins.

Noch berühren wir die *Gemäldesammlungen* in Cöln. Die *öffentliche* im städtischen Museum ist zwar dem Publikum an gewissen Tagen unentgeldlich geöffnet und es kann hier Auge und Sinn Befriedigung und Belehrung finden. Aber diese Sammlung könnte noch viel nützlicher gemacht werden. Davon unten. Lobenswerth, dass das Copiren der Gemälde gestattet ist. — Die Sammlung enthält, wie der Leser bereits beiläufig erfahren, unter andern Werke von Cölnerkünstlern der verschiedenen Epochen. Von der Hand *lebender* Maler finden sich nur Bilder von Aeg. Mengelberg und Sim. Meister vor. Eine Vervollständigung in dieser Beziehung wäre sehr wünschbar. — Die *Privatsammlungen* liegen in der Regel dem Publikum fern, weniger den Künstlern, welchen die meisten Besitzer wohl gerne Einsicht, vielleicht auch Studium der Bilder gestatten. Die letztern Sammlungen enthalten meist *alte* Gemälde. Kunstfreunde, welche vorzüglich die *neue* Kunst durch bedeutende und fortgesetzte Anschaffungen begünstigten, wie wir in Frankfurt solche kennen lernten, scheinen in Cöln noch zu fehlen, sind übrigens allenthalben schnell gezählt, weil es dazu beträchtlicher Fonds bedarf. Darum gerade sind die Kunstvereine eine so zweckmässige Schöpfung unserer Zeit. —

Wir glauben nun, die *wesentlichsten* Erscheinungen im Kunstleben von Cöln berührt zu haben. Die Zusammenstellung der einzelnen Daten, welche wir auffanden, in einen geschichtlichen Rahmen, unsere Zurückführung des Speciellen auf das Allgemeine möge als blosser *Versuch* beurtheilt, namentlich aber von der »*Skizze*« nicht Vollständigkeit verlangt werden. Wer ähnliche Arbeiten, fern von der Lokalität, welche den Stoff darbietet, schon unternommen, kennt die Schwierigkeit, auch nur einen solchen Umriss zu zeichnen.

Specialbeschreibungen.

I. Architektur.

I. Der Dom.

Ausgezeichnete Fachgelehrte haben schon seit Decennien dieses seltene Monument zum Gegenstand ihrer Studien gemacht und seine wichtigsten Bestandtheile, wie untergeordnete Details zur Kenntniss des Publikums gebracht. Vorzüglich war es *Sulpiz Boissere*, der schon vor zwanzig Jahren ein Prachtwerk über den Cölner Dom herausgab (Stuttgart 1823. Gr. Imperialformat mit Text und Kupfern), in welchem er den allgemeinen Charakter und die merkwürdigsten Einzelnheiten des Baues bildlich und schriftlich darstellt. Seit nun vollends die Idee der Vollendung desselben ganz Deutschland beschäftigt, ist der Dom in einer Menge von kleinen Schriften allseitig beleuchtet worden. Wieder hat Boissere eine neue umgearbeitete Ausgabe sines Hauptwerkes veranstaltet (München 1842 in 4.), welche sowohl des Formats als des Preises wegen für das Publikum besser passt, und allen denen besonders zu empfehlen ist, welche tiefer in die speciellen Bauverhältnisse des Doms eingehen wollen. Unter diesen Umständen erwartet wohl Niemand, dass wir denselben von einem ganz *neuen* Standpunkt aus behandeln werden.

Mit Rücksicht auf die *geschichtlichen Daten* halten wir uns hauptsächlich an *Boissere* und auch mehrere *technische Ansichten* von ihm glauben wir in unsere Darstellung aufnehmen zu sollen, werden uns übrigens verhältnissmässig ziemlich kurz fassen.

Sollen wir offen reden, so müssen wir gestehen, der *erste* Eindruck, den der Dom auf uns machte, war nicht ein begeisternder, erhebender, vielmehr ein niederdrückender. Wir sehen den riesenhaften Kunstgedanken, das Ideal eines kolossalen altdeutschen Baues eine Reihe von Jahrzehnden seiner Realisirung entgegengeführt, manche Theile aus den Fundamenten emporkommen, das Chor glücklich zum Ziele gebracht, aber wir sehen nur *Glieder*, keinen *ganzen Körper*. Ein ärmlicher Nothbau ersetzt das projektirte reiche Langhaus, und drei Jahrhunderte laufen ab, ehe der ursprüngliche Gedanke wieder Anerkennung und neue Aufnahme findet. Wir haben also in der That und Wahrheit zur Zeit noch keinen Dom, sondern nur das Chor desselben und zerstreute Anfänge der übrigen Theile vor uns, oder, um aus der Plastik ein Bild zu entlehnen, wir besitzen statt einer ganzen Statue nur einen Torso. Von einem hohen *Gesammteindruck* lässt sich aber dennoch dann sprechen, wenn man sich das Werk vollendet denkt, wie Boissere und Andere es bereits bildlich uns vor Augen führen. Und als anticipirtes Ganzes überstrahlt der Dom weitaus Deutschlands übrige kirchliche Monumente. Auch jetzt schon ist er durch die *Pracht seiner fertigen Theile und wegen seiner Anlage* in den Augen des Kunstfreundes ein Wunderwerk.

Geschichtliches. An der Stelle des gegenwärtigen stand schon ein früherer sehr bedeutender, zur Zeit Carls des Grossen erbauter Dom (pag. 314). Erzbischof Engelbert I. hegte zuerst den Gedanken, einen noch grossartigern Tempel zu errichten. Er hatte schon seine Geistlichkeit zu Beiträgen aufgefordert und sich selbst

zu sehr starken jährlichen Geldspenden verpflichtet, als seine Ermordung (1225) das Unternehmen vereitelte. Erst 1248, nachdem der alte Dom durch Brand zerstört ward, nahm Erzbischof *Konrad*, *Graf von Hochsteden*, jenes Projekt wieder auf, und am 14. August desselben Jahres lag bereits der Grundstein zu dem neuen Bau. Aus diesem raschen Gang schliesst Boissere, dass Konrad schon vor dem Brand einen Plan habe fertigen lassen. Vor nicht sehr langer Zeit *) ward sogar die Behauptung aufgestellt, dass der Grundriss zu dem Werke schon unter Engelbert I. bestanden, ja dass *er selbst* ihn entworfen habe. Dieser Plan wäre also dann von Konrad benutzt worden. Indessen entkräftet wohl diese neue Hypothese die bisherige Meinung nicht, zufolge welcher *Meister Gerhard* in Cöln der Verfertiger des Plans war. Die schon geltend gemachte Ansicht, dass der bekannte gelehrte *Albert der Grosse* (s. pag. 288) den Plan verfasst habe, wird ebenfalls durch keine bestimmten Daten unterstützt. **) Dagegen ist *urkundlich* ermittelt, dass Gerhard als *Leiter des Baues* im Jahr 1257 vom Domkapitel beschenkt wurde.***) Nähere Nachrichten über diesen grossen Künst-

---

*) Siehe Cölner Domblatt No. 14 von 1842.

**) Siehe Boissere Kölnerdom, München 1842.

***) Passavant (Kunstreise etc.) druckt die betreffende lat. Original-Urkunde ab und gibt zugleich eine Uebersetzung, welche wohl unsere Leser interessiren wird. Sie lautet:

»Das Colner Domcapitel macht allen Künftigen sowohl als Gegenwärtigen, welche diesen Brief sehen werden, bekannt:

»Dass wir dem Meister Gerhard dem Steinmetzen, dem Vorsteher unsers Kirchenbaues, wegen seiner um uns sich erworbenen Verdienste von den Hofstätten unsers vormaligen Weinbergs beim heiligen Marcellus, welche unser freies Allodialeigenthum sind, eine Hofstätte, breiter und grösser, als die andern, wie sie dort gelegen ist, und welche das grosse steinerne Haus, welches derselbe Meister Gerhard auf eigene Kosten erbaut hat, in sich schliesst, zu verleihen für gut gefunden haben. Dergestalt nämlich, dass vorgenannter Meister oder Guda, seine Frau, oder ihre Erben uns einen Erbzins von zwölf Soliden

ler fehlen leider, wie wir schon oben (pag. 317) bemerkten. Nur das ist sicher, dass er bis gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts lebte, und drei Söhne und eine Tochter hinterliess, alle geistlichen Standes, Mitglieder angesehener Stifte, Abteien und Klöster. Auch vermuthet man aus kritischen und historischen Gründen, die Abteikirche zu Altenberg, $1^1/_2$ Meilen von Cöln, sei unter Mitwirkung von Gerhard erbaut worden.

— Schon war Obstehendes abgesetzt, als wir eine *Kritik* der neu erschienenen Schrift von *Fahne* (p. 319) im Beiblatt zum Cölner Domblatt Nr. 41 vom April 1843 lasen, aus welcher einige *neue*, auf die Baumeister des Doms bezügliche Data zu schöpfen sind, die wir dem Leser nicht vorenthalten wollen. Die Schrift selbst ist uns noch nicht zugekommen. In der betreffenden Kritik (von Ernst Weiden) heisst es vorerst, Fahne habe die

---

(Pfund?) cölnischer Heller wegen vorgedachter Hofstätte auszahlen sollen. Und zwar soll die Hälfte dieses Zinses auf St. Walpurgis- und die andere Hälfte auf St. Remigstag jedes Jahrs bezahlt werden. Wenn aber binnen einem Monat nach diesen Zielen der schuldige Zins nicht bezahlt worden ist, dann sollen uns zur Strafe drei Soliden Heller bezahlt werden, und so sollen von jedem Monat ein Jahr lang drei Soliden zur Strafe bezahlt werden u. s. w.«

Dieser Urkunde fügt Passavant selbst unter andern folgende Bemerkung bei:

»Da bekanntlich unter dem Erzbischof Conrad von Hochsteden im Jahr 1248 der erste Grundstein zu dem Cölner Dombau gelegt wurde, so fand also nur neun Jahre später oben erwähnte Schenkung oder Verleihung an Meister Gerhard Statt. Sie geschah an diesen Werkmeister des Dombaues in Anerkenntniss seiner Verdienste; welche könnten diese aber nach dem kurzen Zeitraum sein, wenn es nicht die Verfertigung des Plans und die Legung der Fundamente des riesenhaften Baues wären? Denn es ist nicht anzunehmen, dass man bis zum Jahr 1257 viel weiter mit dem Bau gekommen war. Dass er Steinmetz genannt wird, darf nicht irre machen, indem vom dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhundert die Baumeister sehr häufig so genannt werden; hier wird er ausserdem noch ausdrücklich als »Rector fabrice« aufgeführt, wodurch aller Zweifel schwindet.«

Schreinsbücher zu Grunde gelegt, welche 4—500,000 Urkunden enthalten, und das Ganze zerfalle, ausser den Beilagen, in drei Abtheilungen.*) Der Verfasser, sagt Weiden, führt nun nach Urkunden der Schreinsbücher vom Jahr 1248 bis zum Jahr 1332, also gerade aus der Zeit, da uns gar keine Namen ausser Gerhard bekannt sind, *fünf Baumeister des Cölnerdoms* auf:

Heinrich Sunere, auch *Soynere* in Cöln 1248—1254.
Gerard von Rile, einem Dörfchen unterhalb Cöln, 1254—1295.
Arnold 1295—1301.
Johann des Vorigen Sohn 1301—1330.
Rütger 1330—1332.

Der zweite von diesen, Gerhard, ist derselbe, der bisher allgemein als der erste Baumeister am Dom und als Verfertiger des Dom-Plans galt. Mit Bezug auf seinen *Geburtsort* sind wir also nun in's Klare gesetzt und ist die pag. 317 erwähnte Behauptung, dass er von St. Troud gebürtig, *urkundlich* widerlegt. Die Belgier müssen förderhin auf die Ehre verzichten, Gerhard als Landsmann anzusprechen.

Nach *Fahne* müsste man nun freilich annehmen, dass

*) Wenn wir E. Weiden recht verstehen, so enthält Fahne's Schrift eine historische *Einleitung* über das Wesen des Schreins. Dann werden im *ersten* Abschnitte die Baumeister des Doms vom Jahr 1248 bis gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aufgeführt Im *zweiten* Abschnitte, erklärt Weiden sodann, gebe Fahne nach urkundlichen Belegen Nachricht von fünfzig Steinmetzen, welche bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts am Dom (als Baumeister?) gearbeitet haben. Von diesen fünfzig Meistern gehoren nur fünf dem dreizehnten Jahrhundert an. »Aeusserst merkwürdig, erklärt Weiden f rner wortlich, für die Kunstgeschichte Colns ist der *dritte* Abschnitt, in welchem uns nach den Urkunden der Schreinsbücher eine Reihe von Künstlern von der Mitte des dreizehnten bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts vorgeführt wird, welche bisher nicht einmal dem Namen nach bekannt waren. So lernen wir um 1250 den Orgelbauer Meister *Johann* kennen, und um 1310 den

nicht Gerhard, sondern Sunere der erste Baumeister am Dom war, auch nennt ihn Fahne, wie aus Weidens Kritik zu schliessen, geradezu »den Anfertiger des Plans.« Wie weit diess in seiner Schrift kritisch oder urkundlich begründet ist, vermögen wir aus der Kritik, welche darüber gar keine Andeutungen gibt, nicht zu beurtheilen; doch wird jene Behauptung durch Weiden als »etwas zu voreilig« qualificirt, und er fügt folgende, jedenfalls berücksichtigungswerthe Bemerkung hinzu: »Nach meiner feststehenden Ansicht ist es eine ganz irrige Meinung, den Cölnerdom sich nach einem, mit dem Beginne des Baues schon in allen Einzelheiten fertigen Plane ausgeführt zu denken. Die Grundidee war vorhanden und in ihr die Hauptverhältnisse des ganzen Baues bestimmt; wer aber der Riesengeist, der diese Idee zu fassen, zu denken im Stande war, dass dieselbe in ihrer Riesenhaftigkeit auszuführen wäre, ist noch nicht ermittelt. Wie sich der deutsche Baustyl nach und nach bis zu seiner höchsten Blüthe entwickelte und dann wieder sank, so gestaltete sich auch der Bau unsers Doms im Aeussern, so entfaltete sich auch seine Ornamentik. Man vergleiche nur den Unterbau des Chors mit dem Strebewerke und den obern Gallerien und dies wieder mit dem südlichen Thurm.«

Das letztere ist gewiss richtig. Allein Fahne wollte wahr-

Maler *Eckart*, dann mehrere Zimmermeister des Doms, und um 1322 einen Bildhauer, Meister *Waltelm*, in welchem der Verfasser den Verfertiger der Apostelbilder (s. oben p. 331) gefunden zu haben meint. Ausser einer Reihe von Malern finden wir 1329 den Glaser Meister *Goswin*, und 1350 den Glaser und Glasbrenner Meister *Heinrich* und seinen Sohn *Johann*, welcher des Vaters Geschäft fortsetzte« u. s. w.

In den *Anlagen* enthält Fahne's Schrift laut Weiden vorerst ein chronologisches Verzeichniss der Schreinsbücher, deren älteste bis 1220 reichen. Sodann folgen unter andern 42 urkundliche Belege, den Schreinsbüchern entlehnt, und zwei Stammtafeln über die Familie des Meisters Gerhard.

scheinlich auch nicht behaupten, dass der Plan »ein in allen Einzelnheiten fertiger« gewesen sei, so wenig als wir annehmen möchten, dass von dem bisher für den Autor gehaltenen Gerhard Grundriss, Aufriss, Durchschnitt und alle Details gezeichnet worden seien. Aus den angeführten Gründen lässt sich daher wohl bezweifeln, ob die alten Thurmzeichnungen*) als die ursprünglichen, vom *ersten* Baumeister am Dom herrührenden, angesehen werden dürfen.

Inwiefern nun überhaupt die *meisten* Verdienste um den *ersten* Bau am Dom *Sunere* vindicirt werden können, das wagen wir ohne Kenntniss der Fahneschen Schrift nicht zu entscheiden, und wären, vorbehältlich späterer Belehrung und weiterer Aufklärung über diesen Künstler, geneigt, jetzt noch Gerhard als den hauptsächlichsten Meister am Dom anzuerkennen, namentlich auch gestützt auf die vorhin angeführte Schenkungsurkunde und die derselben angefügten Bemerkungen von Passavant. Es lässt sich fast nicht denken, dass Gerhard 1257 (Datum der Urkunde) schon so honorirt worden wäre, hätte er nicht länger als etwa drei Jahre (laut Fahne von 1254 an) am Dom gearbeitet. Oder dann müsste man annehmen, dass er etwa an die Stelle eines frühern Plans einen *neuen* eingegeben, der sogleich ungemeinen Beifall gefunden und für welchen er nun auch hauptsächlich belohnt worden wäre. Der Zweck unsers Buches erlaubt es nicht, über diese Hypothesen uns weiter zu verbreiten. Wir gehen daher in der Beschreibung des Doms voran.

Dem raschen Fortgang des Baues waren die politischen Fehden zwischen den Bischöfen von Cöln und der Bürgerschaft, welche sich schon unter Konrad entspannen und unter seinen Nachfolgern Engelbert II. († 1275)

---

*) Diese prachtvoll gezeichneten alten Aufrisse der beiden westlichen Thurmfaçaden sind noch vorhanden; wir haben sie bei Hrn. RRath Bauinspektor Zwirner eingesehen.

und Siegfried von Westerburg († 1298) so tief eingriffen, dass die letzten ihre bischöfliche Residenz nach Bonn verlegten (s. pag. 262), natürlich sehr hinderlich. Doch blieb der Bau nicht unterbrochen. Im Jahr 1322 stand das *Chor* sogar *vollendet* da.

Nach den Entdeckungen *Fahne's* gebührt die Ehre der Vollendung des Chors dem *Meister Johann*, da dieser laut den vorhin mitgetheilten Angaben den Bau von 1301 bis 1330 leitete, während welcher Zeit überhaupt am lebhaftesten gearbeitet worden sein soll.*)

Nun aber trat desto grössere Schlaffheit ein. Mehr als hundert Jahre vergingen, bis der *südliche Thurm*, für den man doch die meisten Arbeiter anstellte, bis zum dritten Stock gedieh, wo er dann unausgebaut belassen und mit dem Krahnen bedeckt ward, der sonst zum Aufziehen der Steine diente.

Frägt man nach den Baumeistern des Doms, so fehlten bisher die Namen der unmittelbaren Nachfolger von Gerhard, die Fahne nun *Arnold*, *Johann* und *Rütger* benennt (p. 381). Ueber fernere Baumeister aber aus dem vierzehnten Jahrhundert haben wir keine Nachrichten. Erst gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts kommt ein *Nikolas v. Büren* als Dombaumeister vor, der 1445 stirbt. Auf ihn folgt Meister *Konrad Kuyn*, † 1469. Endlich war *Johann von Frankenberg* der *letzte*, dem Namen

*) E. Weiden in seiner Kritik hält zwar Meister *Johann* ebenfalls für den Vollender des Chors, fügt indess folgende Bemerkung hinzu: »Gibt uns auch der Verfasser nach urkundlichen, in der Anlage des Werkes abgedruckten Belegen ausführliche Nachrichten über die Familien und über die Besitzungen der einzelnen Meister, so kann ich mir eine Erscheinung doch nicht erklären, dass nämlich weder unsere gleichzeitigen Chronisten des dreizehnten (und vierzehnten) Jahrhunderts, noch andere Chronisten und Annalisten dieser Zeit des Werkes und seines Baues Erwähnung thun, da es doch, das Grossartigste, was die ganze Christenheit entstehen sah, die Welt damals ebenso mit Bewunderung und Staunen erfüllen musste, wie unsere Gegenwart.«

nach bekannte Dombaumeister. Nur als Polirer erscheint noch 1509 ein Meister *Heinrich.* Damals waren die Säulenbündel des Schiffs bis zur Höhe der Abseiten, und die nördliche Abseite in den Gewölben theilweise, in der Seitenmauer ganz, vollendet, so dass ihre Fenster noch Glasmalereien erhielten. Von da an drei Jahrhunderte lang »schlief der Löwe«, wie sich das Domblatt ausdrückt. Höchstens ward er etwa im Schlafe gestört, z. B. als man in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die elliptischen hölzernen Bogenverschalungen der vordern Kirchenräume anbrachte, oder statt der gemalten Scheiben des bessern Lichts wegen weisse einsetzte. — Die französische Herrschaft hob das cölnische Erzbisthum 1801 auf. Der Dom schien eine Ruine zu werden. »Der Dachdeckermeister, sagt Boissere, war in jener Periode der wichtigste Baubeamte am Dom.« Das Monument wenigstens im Abbild zu retten, unternahm Boissere 1807 sein bekanntes Prachtwerk über den Dom, welches die Aufmerksamkeit von Deutschland wieder auf denselben lenken *musste.* Ohne Zweifel verdankt man Boissere hauptsächlich die Anregung, die erste Idee zur Restaurazion des Doms.

Als Cöln unter preussische Hoheit gekommen, liess der nun verstorbene König durch *Schinkel* in Berlin, den berühmtesten Architekten unserer Zeit, das Gebäude untersuchen. In Folge seines Befundes ward 1824 unter der Oberaufsicht des Reg. Baur. *Frank* in Coblenz und der unmittelbaren Leitung des Bauinspektors *Ahlert* zur Restaurazion geschritten. Die Hauptreparaturen betrafen das Chor. Vierzehn beschädigte Strebesysteme mussten umgebaut werden, von welchen bei *Ahlerts* Tod 1833 vier ihre Vollendung erreicht hatten. Unter seinem Nachfolger, Reg. Oberbaur. *Zwirner,* schritt die Restaurazion ununterbrochen fort. Letztes Jahr erlebte man die völlige Herstellung des Chors im Aeussern und Innern. Die Restaurazionen erforderten von 1824 — 1841 eine

runde Summe von 350,000 preuss. Thalern, inbegriffen übrigens den Ankauf und die Rasirung mehrerer Häuser, die an den Dom angebaut waren. Nach der sorgfältigen, eher zu hoch als zu niedrig angeschlagenen Berechnung von Zwirner bedarf es für die Vollendung des ganzen Werkes folgende Gelder:

1) Für den Ausbau des Schiffes sammt Portalen, Strebepfeilern etc.	Thlr.	2,000,000
2) Für die Ausführung der beiden Thürme	»	3,000,000
Zusammen	Thlr.	5,000,000.

Zu dem Ausbau des Schiffs hat der jetzige König, seit dessen Thronbesteigung die Domangelegenheit überhaupt einen neuen Schwung erhielt, bereits einen *jährlichen* Beitrag von 50,000 Thlr. aus der Staatskasse bestimmt. Trägt nun die katholische Geistlichkeit und die Stadt Cöln sammt den Dombauvereinen jährlich ebenfalls 50,000 Thlr. bei, so fliessen gewiss die Gelder des Staats auch für den Ausbau der Thürme unausgesetzt. Kriegsgefahren werden solche Werke nicht bedrohen. Die heutige Civilisazion der Völker gestattet keine Kriege zum Zweck blosser Ländereroberung mehr, und die schwierigsten diplomatischen Streitfälle legt man mit Protokollen bei.

Eine *neue* Epoche in der Geschichte des Doms ist jedenfalls *seit der Gründung der Dombauvereine*, und besonders seit der neuen, am 4. September vorigen Jahres mit allen Feierlichkeiten begangenen, durch den König selbst, den Erzbischof und die höchsten Autoritäten des Staates, im Angesichte einer ungeheuren Volksmasse vollzogenen Grundsteinlegung, angebrochen. *) Denn seitdem hat sich die ohnehin schon ziemlich rege Theilnahme des Publikums beinahe allerwärts bedeutend vermehrt, und immerfort entstehen neue

*) Das Fest der Grundsteinlegung findet sich genau beschrieben im Cölner Domblatt Nr. 11 vom 6. September 1842.

Dombauvereine. Es ist ihre Gründung überhaupt in unsern Augen eine wichtige Erscheinung; der Sinn für Baukunst im Allgemeinen, nicht nur für den Cölnerdombau, wird durch dieselben verbreitet, gehoben und geläutert werden. Dies ein grosser Fortschritt! Denn bisher hat nur ein sehr kleiner Theil des Publikums sich um die Architektur bekümmert. Nach den im Domblatt enthaltenen Mittheilungen erscheinen zur Zeit unter andern folgende Domvereine als constituirt, welche alle durch Geldbeiträge, einige noch sonst auf zweckmässige Weise für den Dom wirken: der Verein in Cöln mit mehreren Bezirks-Filialvereinen, der Verein in Berlin, der westphälische Verein in Münster, der Hülfsverein in Arnsberg für das Herzogthum Westphalen, der märkische Hülfsverein in der Stadt Hamm, die Hülfsvereine in Coblenz, Paderborn, Saarbrücken, die Vereine im Siegkreise, in Stolberg, im Kanton Bergheim, in Brühl, in Freiburg (Breisgau), in Trier, der Centralverein für die Provinz Sachsen, die baierschen Vereine, die Vereine von Aachen, Altenkirchen, Bonn, Breslau, Brühl, Burtscheid, Cleve, Coesfeld, Dortmund (Frauenverein), Düren, Düsseldorf, Elberfeld, Erfurt, Frankfurt a. M., Hanau, Heidelberg, Mainz, Potsdam, Wetzlar, Carlsruhe u. s. f. In wenigen Jahren dürfte ganz Deutschland sich in Einen Dombauverein umwandeln. Sogar die Deutschen in Mexico haben einen Verein für den Cölnerdom gebildet. Das Herz aller bestehenden Vereine ist natürlich der Central-Dombau-Verein in Cöln, welcher sich im Jahre 1841 constituirte und dessen Statut am 8. Dec. gleichen Jahres durch allerhöchste Cabinetsordre bestätigt wurde. Dieses Statut enthält unter andern folgende Bestimmungen. Unter dem Namen »*Dombau-Verein*« bildet sich in Cöln ein Verein, welcher den Zweck hat, vermittelst Darbringung von Geldbeiträgen und in jeder sonst angemessenen Weise für die würdige Erhaltung und

den Fortbau der katholischen Cathedral-Domkirche in Cöln nach dem ursprünglichen Plane thätig mitzuwirken. — Die Mittel des Vereins bilden, nach Abzug der unvermeidlichen Verwaltungskosten und der Ausgaben für die Vereins-Gedenkzeichen, den Vereins-Baufond. Dieser soll von den »durch die königliche Gnade und die Cathedral-Steuer gebildeten Dombaufonds« *getrennt* gehalten, und in »Gemässheit der allerhöchst festgestellten Bauplane« unter Anordnung und Leitung des Dombaumeisters, wo möglich auf einzelne, aus dem grossen Ganzen hervortretende Theile des Bauwerkes in der Art verwendet werden, dass dieselben als das Werk des Vereins entstehen, und, insofern dessen Mittel dazu ausreichen, auch durch den Verein zur Vollendung gebracht werden. — »Die Hauptversammlungen der Vereinsgenossen finden von drei zu drei Jahren in Cöln zu dem Zwecke Statt, den Bericht über die Wirksamkeit des Vereins zu erstatten, die Resultate derselben zur unmittelbaren Anschauung der Mitglieder zu bringen, und in dem erhebenden Gefühle des Gelingens die Kraft und den Muth zur Ausdauer neu zu stärken. Alle Mitglieder des Vereins, und nur sie sind berechtigt, an dieser Versammlung Theil zu nehmen, welche, mit einer religiösen Feier im Dome beginnend, in jeder Weise zu einem würdigen Feste erhoben werden soll.« — Der Verein wird durch seinen Vorstand in allen Theilen vollständig vertreten. Der Vorstand besteht aus vierzig Mitgliedern. Jedes Mitglied des Vereins ist wählbar. — Zum Vorstande gehören ferner mit vollständiger Stimmberechtigung: a) ein dazu delegirtes Mitglied des Domkapitels; b) der zeitige Oberbürgermeister von Cöln; c) der zeitige Dombaumeister. Der *Vorstand* überträgt die specielle Führung der Geschäfte, nach einer von ihm zu entwerfenden Geschäftsordnung, einem aus seiner Mitte gewählten *Verwaltungs-Ausschusse* von sieben in Cöln wohnenden Mitgliedern,

welcher sonach den Verein und den Vorstand, namentlich gegenüber dritten Personen, zu vertreten hat. Zu den Sitzungen des Verwaltungs-Ausschusses ist der Dombaumeister mit vollständiger Stimmberechtigung zuzuziehen. — An allen Orten ausserhalb Cöln können Hülfsvereine zur Mitwirkung für die Zwecke des Dombauvereins errichtet werden. Der Vorstand hat die Art und Weise, wie sie sich unter Beachtung des Central-Statuts dem Hauptvereine auf eine nützliche Weise anschliessen wollen, gemeinschaftlich mit ihnen festzusetzen. Die innere Organisazion bleibt ihnen selbst überlassen. — Dermalen führt der jetzige Erzbischof, Herr Johannes von Geissel, den Ehrenvorsitz im Vorstand; Präsident des Verwaltungsausschusses ist Hr. Stadtrath von Wittgenstein. Beide Behörden, die weitere, wie die engere, halten zahlreiche Sitzungen, und ihre Geschäfte wachsen täglich, so dass die Aufopferung der Mitglieder gewiss den öffentlichen Dank verdient. Uebrigens mag es ihnen zur Satisfakzion und Ermunterung gereichen, dass das Publikum, nicht nur die Vereine, ihnen mit einer, die lebhafteste Theilnahme am Dombauwerk beurkundenden Gesinnung entgegenkommt. So haben z. B. die *Frauen von Cöln* mit kunstreichen Händen ein Vereinspanner angefertigt, auf welchem die Wappen derjenigen Länder und Städte angebracht werden sollen, in denen das Dom-Unternehmen vorzugsweise Anklang gefunden hat. Ferner wurden von Damen Handarbeiten (Stickereien) zum Besten des Dombaues eingeliefert und ihr Erlös fiel in die Vereinskasse. Geschenke von fremden und einheimischen Privaten gehen neben den Beiträgen der Dombau-Vereine sehr zahlreich ein. Ferner spricht für die Geneigtheit des Publikums, die Vereinsbehörden zu unterstützen, folgende im Kunstblatt Nr. 26 vom 30. März 1843 enthaltene Mittheilung aus Cöln. »Von dem Dombaumeister *Zwirner* ist die Idee angeregt worden, dass neben den vielseitigen Bestre-

bungen der Vereine für den Ausbau unsers Doms sich auch Kunstfreunde finden mögen, welche die nöthige innere Ausschmückung des fertigen hohen Chors und namentlich die Herstellung der daselbst fehlenden gemalten Glasfenster durch freiwillige Spenden fördern helfen. *Es heisst, dass sich nun in hiesiger Stadt mehrere achtbare Einwohner bereit erklärt haben, einzelne Fensterabtheilungen der mittleren* (jetzt in höchst störender Weise mit weissem Glase versehenen) *Chorgallerie mit Mosaikglasmalerei nach den ursprünglichen Mustern zu schmücken.* Als *Thatsache* aber können wir berichten, dass der um die Förderung vaterländischer Kunstbildung hochverdiente *Freiherr von Spiegel* zum Desenberg, Domherr zu Halberstadt, ein Geschenk von 2000 Thalern zur *Herstellung eines gemalten Glasfensters* im hohen Chor bestimmt und dessen Ausführung den Anordnungen des Dombaumeisters überlassen hat.« Kurz der Beweise von Theilnahme überall her. Von dem ausgesetzten grossen Geschenk des Königs von Baiern unten. —

Mit Energie nun betreibt der *Dombaumeister*, Zwirner, den Bau. Mehrere hundert Arbeiter sind täglich bei dem Dom beschäftigt. Die sämmtlichen Baukosten für das vorige Jahr betrugen etwas mehr als 76,000 Thlr. Die Gesammteinnahme des *Vereins* belief sich im Rechnungs-Jahre 1842 auf etliche und 41,000 Thlr. Diese Einnahme wird sich wohl schon im laufenden Jahre auf 50,000 Thlr. und muthmasslich mit jedem Jahr steigern, so dass also mit den Beiträgen des Staates (s. p. 386) 100,000 Thlr. als sichere zukünftige Jahreseinnahme präsumirt werden dürfen. In diesem Fall kann das stolze Monument etwa im Jahr 1890 vollendet da stehen!

Beschreibung des Doms. Aeusseres. Unter den Domen des Mittelalters übertrifft den Cölner nur jener zu Mailand an Umfang, doch nicht viel. Diese gewaltigen Räume werden sich erst nach dem vollständigen Ausbau aller Theile recht klar herausstellen. Die reichste

Façade soll *einst* die *westliche* mit den beiden Thürmen bilden; sie erhält, wie das Strassburgermünster, *drei* superbe Portale. Die Höhe der Thürme wird etwas mehr betragen, als die Länge der Kirche und jeder derselben aus vier Stockwerken (die drei untern viereckig, das vierte achteckig) bestehen, und dann erst mit einer durchbrochenen, sehr hohen Pyramide endigen. Genug, die Thürme sollten, laut Zwirner, ursprünglich eine Gesammthöhe von 500 Fuss erhalten; jedoch ist der eine Thurm nur bis auf ein Drittheil, der zweite wenig über den Erdboden fortgeführt.

Den jetzigen *südwestlichen* Thurm (bis an das dritte Stockwerk reichend) nennt Kugler »das höchste Wunder der Kunst«, an welchem alles von einem regen organischen Leben erfüllt sei. Wirklich greifen die einzelnen Construkzionen und Verzierungen so systematisch und consequent in einander, es entwickeln sich alle Theile aus dem Ganzen so verständlich, bei allem Reichthum bleibt die Motivirung so einfach gross, dass man diesen Worten nur beistimmen kann. Die Pfeiler, unten beim Sockel von sehr starkem Umfang, verjüngen sich nach oben in dem Maasse, dass sie, vollendet, ein durchaus schlankes Ansehen gewinnen. Die Fenster, wahrhaft imposant im Spitzbogen schliessend und mit einer Giebelverzierung bekrönt, enthalten das länglichte Dreiblatt und die Rosette als Hauptverzierung. Die Fenster des zweiten Stocks, von dem ersten durch eine Gallerie getrennt, liegen etwas tiefer in der Mauer. An dem gesammten architektonischen Schmuck bemerken wir überall Profilirungen von antiker Schärfe. *Zwirner* spricht sich unter andern mit Bezug auf die beiden Thürme dahin aus: »prächtig erscheint die Thurm-Architektur, *schon vor ihrem Fusse* mit einem Gliederreichthume beginnend, der gegen den einfachen Unterbau des Domes selbst einen starken Gegensatz bildet und offenbar als ein Ergebniss der während des Baues verfeinerten

Kunstentwickelung zu betrachten ist.« Auf eine allseitig günstige Wirkung bedacht, vermied der Baumeister, was Boissere heraushebt, überall, also auch an dem Thurm möglichst die wagrechten Linien. »Da, wo sie nach den Gesetzen der Baukunst nothwendig waren, um durch Gesimse Abtheilungen zu machen, suchte er sie zu unterbrechen, so dass die senkrecht oder pyramidal aufsteigenden Linien stets vorherrschend bleiben.«

Die drei Eingänge an der Thurmfaçade sollten, wie jene in Strassburg, mit *Sculpturen* verziert werden, dies ergibt sich aus den noch vorhandenen Bildwerken an dem Portal des südw. Thurms. Die lebensgrossen Figuren stellen die Apostel, jene kleinen in den Hohlungen Propheten, Evangelisten, Kirchenlehrer, Heilige und Engel dar. In dem Felde über der Thüre Begebenheiten aus dem Leben von Petrus. Auch an den Pfeilern des Thurms Heilige unter Baldachinen, meist übel zugerichtet. Diese sämmtlichen Bilder, ohne Zweifel aus dem vierzehnten Jahrhundert, mögen bei den unbedingten Verehrern altdeutscher Sculptur in hohem Ansehen stehen: wir finden sie, namentlich im Vergleich mit klässischen, griechischen Werken, unschön, unbeholfen.

Der *nordwestliche* Thurm zeigt, wie schon bemerkt, nur einen kleinen Anfang: die vorhandenen Theile aber sind wieder meisterhaft gearbeitet.

Welch' enorme *Fundamente* diese Thürme haben, ergibt sich aus folgender Stelle in Boissere's Beschreibung: »ich sah dieses Mauerwerk der Grundfeste in einem Schacht neben dem Haupteingange rechts, an einem der Strebepfeiler des südlichen Thurmes, und fuhr bis auf den Boden 44 Fuss tief hinab, ohne hier noch mit Bestimmtheit den Anfang der Grundfeste entdecken zu können.« — »Ein so mächtiger Unterbau, fügt er hinzu, war nöthig, um Thürme hoch und fest, wie Felsen, auf denselben zu gründen.« —

Der *nördliche* Theil des *Langhauses* lässt sich we-

gen der nahe stehenden Gebäude nur aus der Ferne, z. B. vom botanischen Garten aus, übersehen. Die *südliche* Seite des Schiffs ist jetzt noch so ärmlich (aus Nothmauern und Nothdächern bestehend), zudem gegenwärtig durch Gerüste u. dgl. so stark maskirt, dass wir keine Worte über diesen Theil des Baues verlieren. Nur so viel: das Schiff soll die Höhe des Chors, der Querbau einen achteckigen, pyramidal endigenden, mässigen Thurm erhalten; — alles im ursprünglichen Styl.

Die beiden Seitenportale des *Querbaues* fehlen ganz und sind sogar, laut Zwirner, »nur theilweise fundamentirt, obwohl sie als Hauptstützpunkte in der Gesammtanlage für das Querschiff berechnet waren, so wie dies die beiden Thürme für das Langschiff nach Westen hin bezwecken.«

Das *Chor*. In seiner ganzen Fülle überblickt man es am besten von dem unterhalb liegenden Frankenplatz. Dasselbe macht uns sogleich die Lücken des übrigen Gebäudes vergessen. Diese unzähligen, emporstrebenden Thürmchen und Pyramiden schienen uns dem Chor gleichsam den Charakter einer kolossalen Fahnenburg zu geben, an deren Pfeilern lauter Siegestrophäen aufgepflanzt wären. Besonders bei der Mondbeleuchtung bringen diese Formen eine zauberische Wirkung hervor. In fast thurmartiger Höhe erhebt sich das *Hauptchor*, rings um dasselbe ziehen sich als reicher und zugleich solider Unterbau die *Kapellen* hin, welche mit jenem Ein Ganzes bilden. Ihre aufstrebenden, bei dem Sockel ungemein massiven Widerhalter verjüngen sich in mehrfachen Abdachungen nach oben, senden hier doppelte, durchbrochene und reich gegliederte, nichts desto weniger sehr starke, Bogen zu dem Hauptchor hinüber und stützen es. In den obern Theilen der Widerhalter finden wir dann das System der pyramidalen Thürmchen mit allen Dependenzen, — Baldachinen, Säulchen- und Stabwerk, blätterartige Kreuze, mit denen jene

gekrönt sind, — auf's glänzendste durchgeführt. Rings um die Kapellen zieht sich oben eine reiche, aus rosettenförmigen Gliederungen componirte Gallerie hin, und derselben entspricht eine zweite, ebenso kostbare, welche rings um das Chor unmittelbar unter dem Dache hinläuft. Dies die zwei *wesentlichsten wagrechten* Linien an dem Chorbau. — Interessant sind sodann die *Fenster* der Kapellen, wie des Chors: jene von grossartiger Construkzion und reich, aber doch etwas schwerer, als die zwar vollkommen kühn construirten, aber feiner und zierlicher dekorirten Chorfenster, bei deren Composizion ohne Zweifel die am Unterbau gewonnenen Erfahrungen bereits verbessernd einwirkten. Dieser Unterschied zeigt sich noch klarer, wenn man sich gerade vor die *Südseite* des Chors stellt, in welcher die Fenster einen breiteren Raum einnehmen, als in der Rundung des Chors, wo sie enger zusammengedrängt stehen. Von welchem Schwung sind nicht die spitzbogigen Linien dieser südlichen Chorfenster, wie zierlich die Drei- und Fünfblätter in ihren Enden; wie reich die Giebel über den Fenstern, von denen jeder, wie die Thürmchen, mit einem Kreuze von Laubwerk bekrönt ist! Doch wie könnten wir den ganzen Schatz dieser Details beschreiben. Hier muss man *sehen*, um das Werk würdig genug aufzufassen. Wer jedoch das Einzelste erläutert wünscht, den verweisen wir nochmals auf Boissere, (der Dom, München 1842. 4.), welcher alle Details theils in ihren Höheverhältnissen, theils in ihren Formen genau beschreibt und Zeichnungen dazu liefert. Nur mit Bezug auf die Füllungen der Fenster, welchen, als besonders kunstreichen Theilen, wohl jeder Betrachtende eine nähere Prüfung gönnt, entheben wir der citirten Schrift folgende Stelle:*) »Den Grundsatz einer durchgängigen, von der einfachen Hauptform abgeleite-

*) Die in Parenthese erscheinenden Worte sind von uns zur nähern Erläuterung für den Bauunkundigen zugesetzt.

ten Gliederung befolgte der Baumeister auch bei der Verzierung, die er als Füllung in den Bogen der Fenster anbrachte. Durch Eintheilung des Spitzbogens (der Hauptform) in drei kleine Spitzbogen (Zwischenabtheilungen; wie sie auch in Strassburg und Freiburg und an den meisten wichtigen, altdeutschen Bauwerken vorkommen), deren untere Seite offen blieb, erhielt er eine pfeilartige Gestalt, die allen kleinen Bogen der Fenster gegeben wurde. In den obern, über diesen kleinen Bogen befindlichen Räumen (den Zwickeln) aber entstanden durch ähnliche, aus Kreislinien gebildete Eintheilungen Dreiblätter, Vierblätter, Fünfblätter und Sechsblätter, welche man, wegen ihrer Uebereinstimmung mit der Pflanzenbildung, Kleeblätter, Kreuzblumen und Rosen nennen kann. Diese Formen wurden zum Theil in Kreise (gleichsam in Rahmen) eingeschlossen, wodurch die Mannigfaltigkeit der Abschnitte vermehrt wurde; und wo die Verzierung noch reicher werden sollte, wurden die einzelnen Abtheilungen wieder eingetheilt, so dass die Kreuzblume vier und die Rose fünf oder sechs Kleeblätter bekam. In dem untern Theil des Chors brachte man durchaus die einfachen Formen an, so in den Fenstern der Nebenhallen die von einem Kreis umschlossene fünfblättrige Rose und in den Fenstern der Kapellen drei vollständige Kleeblätter. Den obern Theil des ganzen Chors hingegen schmückte man mit den reicheren Formen der aus Kleeblättern zusammengesetzten Kreuzblumen und Rosen. Die so gestaltete fünftheilige Rose findet sich in den Fenstern der Rundung, die Kreuzblume aber in den übrigen Fenstern der Haupthalle (d. h. des hohen Chors, im Gegensatz zu der Nebenhalle, den Kapellen), mit Ausnahme jener beiden, welche sich an das Kreuz anschliessen. In diesen zwei Fenstern hat man eine mit einem Kreis umgebene Rose angewandt, die aus sechs kleinen dreitheiligen Spitzbogen gebildet, zugleich an das durch

Verbindung von zwei Dreiecken entstehende Sechseck erinnert. Ohne Zweifel war diese Bogenfüllung für die beiden Fenster bestimmt, welche von der Haupthalle des Schiffs sich an das Kreuz anschliessen sollten. In den Fenstern des Kreuzes sieht man wieder die Kreuzblume; es folgt daraus, dass die Absicht gewesen, diese bedeutsame Form an dem ganzen obern Theil des Gebäudes vorherrschen zu lassen, wie sie denn auch in dem Entwurf der Thürme überall von unten bis oben angebracht ist.«

Bewundernswerth erscheint uns, um noch auf eine Haupt-*Construkzion* des hohen Chors die Blicke des Betrachtenden zu lenken, die Art, wie dasselbe fast auf lauter Fenstersteinwerk, auf lauter durchbrochener Arbeit aufgebaut ist, so dass die Mauern beinahe ganz verschwinden. Doch trotzte das Chor, vermöge der stützenden Pfeiler und der sorgfältig berechneten statischen Verhältnisse wenigstens bis jetzt allen Gefahren. Nur die schwach gestützte Seite gegen den Querbau erregte schon, wie wir unten sehen, Bedenken. — Wir machen ferner noch darauf aufmerksam, dass die Nordseite des Chors in den Einzelnheiten etwas einfacher gehalten ist, als die südliche, eine Eigenthümlichkeit, welche sich an dem Münster in Freiburg noch in viel auffallenderem Maasse zeigt. — Endlich mögen die trefflich ausgeführten Restaurazionen (eine Menge von Widerhaltern und viele andere Formen am äussern Chor sind ganz *neu*) den Betrachtenden überzeugen, *dass an der Ausführbarkeit des Doms in technischer Beziehung kein irgend begründeter Zweifel mehr walten kann*, obwohl lang das Vorurtheil geherrscht hat und an vielen Orten noch herrscht, als wäre man heutzutage nicht mehr im Stande, ein solches Werk herzustellen.

Sculpturen am Chor. 1) Die zwölf, rings um dasselbe unter thurmartigen Lauben stehenden, musizirenden Engel sind neu verfertigt von Bildhauer W. Imhof in Cöln. Die ursprünglichen waren zerstört. 2) Die

frazzenhaften Thiere, welche mit halbem Leib aus den Widerhaltern hervorragen, sind alt. Aehnliche Gestalten fanden wir am Freiburgermünster.

Das Innere des Doms. Der Grundriss zeigt die gewöhnliche Kreuzesform. Schiff, Querbau und Chor theilen sich durch Säulenreihen in fünf Gänge, von denen der mittlere doppelte Breite erhielt. Dem Querbau sind auf jedem Flügel noch zwei Gänge beigefügt. Die untern, innern Stockwerke der *beiden Thürme*, einst vollendet, werden mit dem jetzt als Hofraum daliegenden Zwischenraum die *Vorhalle* der Kirche bilden, deren einer Theil im südlichen Thurm wirklich in der Hauptform vorhanden ist. Diese Vorhalle charakterisirt sich, wie die meisten Vorhallen solcher Bauwerke, durch ungeheuere, der Kolossalität der Thürme wegen nothwendige, breite, aber doch wieder schöne Massirung der Formen, welche mit dem übrigen Gebäude vollständig in Einklang gebracht sind. »Je grösser die Massen waren, sagt Boissere, deren der Baumeister bedurfte (den beiden Hauptpfeilern z. B. musste er nicht weniger als vierundzwanzig Fuss im Durchmesser geben), desto kleiner nahm er die *Glieder* an, die er ihnen ertheilte; statt der kleinen verbundenen Säulen wählte er hiezu jenes im Chor bei den Bogen und Rippen der Gewölbe angewandte Leistenwerk, und setzte dasselbe so kunstreich zusammen, dass es aus einem Guss entstanden, wie von Natur gewachsen zu sein scheint. Durch die grosse Masse der innern und äussern Hauptpfeiler ergab sich für die Bogen, die aus der Haupthalle in die Nebenhalle führen, wie für die Fenster, eine ungewöhnliche Tiefe; um diese zu verdecken und auch hier das Ansehen der Schwere zu vermeiden, wurden doppelte Bogen und Fenster angenommen, so dass die Gewände zwar tiefer, als in der Kirche, aber doch verhältnissmässig flach genug gehalten werden

konnten«, u. s. w. Der Boden der Vorhalle liegt etwas über dem Niveau des Schiffbodens.

Eine Nothmauer zeigt jetzt die Grenze der fertigen Halle. Durch die Thüren dieser Nothmauer gelangt man unmittelbar in das *Schiff*, welches aber nun sammt der südlichen Abseite in eine Steinmetzhütte (Bauhalle) verwandelt ist, in welcher — die Zeit des Gottesdienstes abgerechnet — fortwährend von mehr als hundert Steinmetzen und sonstigen Arbeitern am Dom geschafft wird. Ein ungestörter Ueberblick über das Innere ist also noch lange nicht möglich, indessen lassen sich doch die grossartige Haupteintheilung des Langhauses und manche schöne fertige Details beobachten.

Die sehr schönen innern Hauptverhältnisse schildert Boissere also: »Wie die Breite des Hauptgangs dreimal in der Breite des Ganzen, so ist die letztere dreimal in der Länge des Ganzen enthalten. Das Schiff und das Chor sind beide mit wenigen, in technischen Ursachen gegründeten Abweichungen gleich der Breite des Ganzen, und so sind die Vorhallen, die Vierung im Kreuz und die Kapellen mit dem Umgang, welcher sie von dem Chor trennt, jede gleich der Breite des Hauptgangs, also zusammen auch wieder gleich der Breite des Ganzen. Das Kreuz aber verhält sich in seiner Breite zur Breite des Chors und des Schiffs, wie Zwei zu Drei, in seiner Breite zu seiner Länge, wie Zwei zu Fünf und in seiner Länge zu der gesammten Länge des Gebäudes, wie Fünf zu Neun. — Das Chor in seiner mittleren Halle ist zu der riesenhaften Höhe von hundert und fünfzig Fuss, welche gleich ist der Breite des Ganzen, aufgeführt. Die sämmtlichen Nebenhallen und Kapellen erhielten zwei Fünftel von dieser Höhe.« — Die Gewölbe im Dom, so weit sie fertig, sind Kreuzgewölbe. Allein noch fehlt dem Querbau, dem Hauptschiff und dem grössten Theil der Nebenschiffe diese

Einwölbung. Sie sind mit ärmlichen Brettern eingedeckt. Aber denke man sich nun das Innere fertig, die Säulenbündel des Hauptgangs, welche nun etwa 70′ hoch sind, beinahe auf die doppelte Höhe fortgesetzt, die schlechte hölzerne Decke weggeschafft und die Mauer entfernt, welche jetzt noch das Chor von dem Langhaus trennt, man stelle sich im Geiste an die Thüre der projektirten, etwas erhöhten, daher die Uebersicht erleichternden Vorhalle, und überschaue mit dem innern Auge die ganze herrliche Perspektive nach dem offenen Chor: dann fragen wir, kann die heutige Baukunst einen schönern Triumph feiern, als in der Vollendung dieses Werkes? Haben wir schon in Strassburg und Freiburg die herrlichen Gewölbe, die himmelanstrebenden Säulen, den ganzen mächtigen innern Bau mit Bewunderung angestaunt, fühlten wir uns dort schon beim blossen Hereintreten in die Tempel in eine feierliche Stimmung versetzt, wie viel mehr muss nicht hier jedes empfängliche Gemüth bei dieser noch imponirenderen Schöpfung sich gehoben fühlen.

Jetzt aber, das gestehen wir, macht das mangelhafte Innere des *Langhauses* noch einen unerfreulichen Eindruck. Von einer *Totalwirkung* ist natürlich keine Rede, und selbst die *einzelnen fertigen Theile* ergötzen in diesen Umgebungen weniger, als wenn alles harmonirte. Denn die einzelnen Gebilde erhalten immer durch ihre Verbindung und Zusammenstimmung mit dem grossen Ganzen erst ihren wahren und vollen Werth. Die *linke nördliche Abseite des Schiffs* bietet noch das meiste Interesse dar. Hier sind doch wenigstens die vier ersten Gewölbe (einfache Kreuzgewölbe, welche zwischen vier Bogen auf vier, in der Diagonale sich mit einem Schlussstein vereinigenden Rippen ruhen), somit auch die sie tragenden Säulen vollendet, und die Fenster zeichnen sich durch reichen Schmuck von Glasmalereien aus, von welchen wir unten am Schluss speciel sprechen. Die Säulen sind durchweg (wie jene in

Strassburg und Freiburg) aus einem *Bündel* kleinerer Säulen von bald stärkerm, bald geringerm Umfang zusammengesetzt. Die innerste Hauptmasse, aus welcher diese Einzelbestandtheile gleichsam herauswachsen, nennt man den *Kern* der Säulen. Jeder Säulenbündel (wie überhaupt jede einzelne Säule) besteht überall aus dem Fuss, dem Schaft (gleichsam der Leib) und dem Capitäl (Kopf). In den Bündeln des Doms treten die kleinern Säulen meist um drei Viertel oder auch um zwei Drittel aus dem Kern heraus, und sie hauptsächlich tragen zu der schlanken Form der Säulenmasse bei. Nehme man an, diese Säulen mit der gleichen Peripherie würden bloss in viereckiger Form (wie dies in der romanischen Bauart zu geschehen pflegt) hergestellt worden sein, sie müssten sich sehr schwer und unschön darstellen. Das ist eben ein Hauptvorzug des altdeutschen Styls, dass hier auch die kolossalsten Körper durch Bewegung und hübsche Zeichnung, welche die Baumeister hineinzubringen wussten, schlank und gefällig werden. Uebrigens macht Boissere darauf aufmerksam, dass die Säulen des *Schiffes* sich von jenen des *Chors* schon durch eine mehr künstliche Gestaltung ihres Kernes unterscheiden, dass sich dieses Streben nach grösserer Künstlichkeit auch am Fusse und Kapitäl der Säulen, besonders aber in Behandlung der Laubwerkverzierungen offenbare, welchen letzteren sogar nicht mehr der Charackter der lebendigen Pflanzennatur inwohne, sondern welche schon in willkürliche Formen ausarten.

Der *Querbau* ist jetzt wegen der aufgerichteten provisorischen Bretterwände, welche hier als Gränzlinie der Steinmetzhalle denselben durchschneiden, und wegen der Gestalt, die er schon seit langer Zeit angenommen, kaum mehr in seiner ursprünglichen Anlage erkennbar. — Der *nördliche* Arm wurde längst durch eine zwischen den Säulenbündeln aufgeführte Mauer in einen abgeschlossenen Raum verwandelt, der diese

ganze Parthie verunstaltet. Der südliche Arm hat gar keine Giebelseite. Eine Nothmauer versah bisher ihre Stelle. Bereits hat aber hier (auf der Südseite) die Restaurazion mit der Erbauung des Portalfundamentes begonnen (Domblatt No. 5), welches schon im vorigen Sommer die Ebene des Kirchenbodens erreichte, der um einige Fuss höher liegt, als der Domhof, so dass später vor diesem Portal eine Freitreppe angelegt werden muss. Hier, bei diesem Portal fand auch die neue Grundsteinlegung am 4. Sept. 1842 Statt. Den Grund, warum man hier anfing, gibt Zwirner in einem ausführlichen, durch mehrere Nummern des Domblattes fortgesetzten Artikel »Vergangenheit und Zukunft des Dombaues« beiläufig an, und es geht daraus so klar hervor, wie sehr die *statischen* Verhältnisse des Riesenbaues (die *Statik* begreift in der angewandten Mathematik die Lehre vom Gleichgewicht der Kräfte), von dem ursprünglichen Erbauer nach allen Seiten hin erwogen und berechnet wurden, dass das diessfällige Raisonnement Zwirners gewiss jeden Verehrer der Baukunst interessirt. »Es ist, sagt er, ein dringenderes, constructives Bedürfniss, das Schiff der Kirche so bald als möglich auszuführen, damit endlich dem schwankenden Zustande des hohen Chores in *westlicher Richtung* (p. 396) abgeholfen und ihm ein sicherer Stützpunkt gegeben werde! — Nach den drei anderen Richtungen wird bekanntlich das kühne Gewölbe durch die erneuerten Strebebogen gehalten, nach der vierten westlichen Seite aber ermangelt es jeder Gegenstütze, indem diese erst durch die Fortsetzung des Mittelschiffes in den westlichen Thürmen erlangt werden sollte, während bei der grossen Kühnheit der Anlage, in Anordnung der geringen Mauerstärken, die Standfähigkeit der einzelnen Gewölbe hauptsächlich nur auf statisches Gleichgewicht berechnet worden ist. Die beiden jetzt als Endpunkte der alten Interims-Chor-

Giebelmauer dienenden Mittelpfeiler, so wie auch die beiden gegenüberstehenden im Transept, erhielten zwar etwas grössere Dicke, als die übrigen Gewölbepfeiler, aber dennoch ist ihre Stabilität für die längere Dauer nicht gross genug, weil sich in den Gewölben des Mittelschiffes, in paralleler Richtung mit jenem Chorgiebel, Risse zeigten, die als Folge von einem Ausweichen der Endpfeiler zu betrachten sind, und demnach, ohne Rücksicht auf alle anderen Motive, eine Fortsetzung der Gewölbe des Mittelschiffes nach den westlichen Thürmen hin für die Erhaltung des hohen Chores bedingt wird. Der südwestliche Thurm bildet hier vollkommnen Widerstand, von dem nordwestlichen Thurm steht schon der hintere, nach den Seitenschiffen gerichtete Mauerkörper bis über letztere hinauf, und ist so stark, dass, wenn er bis zur Höhe des Mittelschiffes fortgeführt, er ebenfalls als solider Widerhalter dienen würde. So wie nun aber diese Thürme in *ostwestlicher* Richtung als Stützpunkte berechnet waren, so sollten auch die in *Süd* und *Nord* projektirten Giebelmauern der Kreuzarme oder des Querbaues, mit mächtigen Pfeilern verstrebt, denselben Zweck in *dieser* Richtung erfüllen und gleichzeitig als grossartige Kirchenportale dienen.« Nach diesen Andeutungen von Zwirner wäre also sehr zu wünschen, dass vor allen Dingen Querbau und Schiff ausgebaut würden.

Nun das *Chor.* Als wir unsere Materialien sammelten, war hier noch alles in voller Restaurazion begriffen. Ueberall Gerüste. Einige Bildwerke theils auf die Seite geschafft, theils hermetisch verschlossen. Die *architektonischen* Schönheiten liessen sich aber doch wenigstens im Wesentlichen herausfinden. Im Innern stellt sich noch klarer als im Aeussern die kunstvolle Construkzion des Chors dar. Auf den rohrartigen, reichen und zierlichen Pfeilern ruhen die kühnen Gewölbe desselben, zu denen sich unser Blick staunend emporwendet. Eine

schönere, wundervollere symbolische Darstellung des über uns sich wölbenden Himmels lässt sich kaum denken, als wir sie in diesem eine Höhe von 150 Fuss (Boissere p. 33) erreichenden Werk erkennen. Die prächtigen Chorgebäude, denen wir bisher auf unserer Reise begegneten (in Freiburg, Strassburg u. s. f.) treten neben diesem höchsten Produkt menschlicher Kühnheit in Hintergrund. Das Chor zerfällt gleichsam in zwei Haupt-Stockwerke: das erste reicht bis zu dem Gange, der sich innerhalb rings um dasselbe zieht und durch welchen Gang man auch auf die äusseren Gallerieen gelangt, — das zweite so weit, als die Fenster gehen, mit Einschluss des eigentlichen Wölbungsbaues, der Eindeckung. Von dem bezeichneten Gang gewinnt man eine bessere Uebersicht über das Innere, wie auch namentlich über die Details der Fenster, über ihre kunstvolle Construkzion, ihr schönes Sprossen- und Füllungswerk. Die Fenster selbst sind prächtig gruppirt. Auch herrscht bei aller Wiederholung einer und derselben Grundform, des zierlichsten Spitzbogens, doch durchweg Leben, Bewegung, Abwechslung. Die reichen und feingegliederten Pfeiler aber, auf denen das Gewölbe ruht, machen einen wesentlichen architektonischen Schmuck am Chor aus.

Neben dem eigentlichen Chor besteht, wie wir oben bemerkten, eine mit der Eintheilung des Langhauses correspondirende Nebenhalle, welche sich um das Chor zieht, und an welche sich dann die sieben Kapellen unmittelbar anschliessen. Mit dieser Anordnung stimmt das Chor des Freiburgermünsters völlig überein. — Die Höhe der Kapellen ist gleich der Höhe der Zwischenhalle. Die Verhältnisse sind durchweg gefällig, nirgends schwer. Nebenhalle und Kapellen erreichen zwei Fünftel der Höhe des Hauptchors.

Die schönen *Formen* des Chors hat nun die Restaurazion noch durch reichen *Farbenschmuck* gehoben. *Wir* zwar würden die Naturfarbe des Steins dem Sy-

stem, alles farbig zu decken, Gesimse und Capitäle in buntes Roth, Blau und Gold zu kleiden, vorziehen. Allein, wenn man einmal die ursprünglich so vorhandene Färbung wieder in's Leben rufen wollte, dann gestehen wir, es geschah auf eine durchdachte, planmässige Art; alles harmonirt.

1. Bildwerke im Chor und im Dom überhaupt.

Die *Glasgemälde* in den hohen *Chorfenstern* bringen in ihrer Gesammtheit eine feierliche, ernste Wirkung hervor und machen wirklich eine Zierde des Chors aus. Sie stammen aus dem vierzehnten Jahrhundert, erscheinen aber, wie wir schon p. 340 bemerkten, nicht sowohl als selbstständig künstlerische, denn als *ornamentale* Malerei. So zeigt sich diese Kunst überall in damaliger Zeit.*) Diese Hauptbestimmung der Chorfenster hebt auch Gessert (Geschichte der Glasmalerei pag. 126) sehr richtig heraus, indem er sagt: »die Glasmalereien im Chor stehen im harmonischen Verhältnisse zur *architektonischen* Bedeutsamkeit des Ganzen. Das Formenspiel in dem Stabwerk der Fensterbogen ist von den mannigfaltigsten, stets abwechselnden Verschlingungen von bunten Rauten, Kreisschnitten, Laubwerk und Gezweige auf den farbigen Scheiben fortgesetzt. Die Fenster selbst bilden meistens von den Bogen herab der ganzen Breite und Länge nach ein regelmässiges Gewebe von allerlei Pflanzenblättern, die mit schwarzen Linien auf das weisse Glas damascirt und nur mit wenigen bunten Einfassungen unterbrochen sind; unten, in einer Höhe von 15 Fuss, folgen Bogenstellungen mit zierlichem Thurmwerk, und unter diesen, abwechselnd auf blauem und rothem Grunde, lebensgrosse Bilder, — und zwar so, dass auf jede Fensterabtheilung ein Bild kommt. In der Form der Zierrathen sind alle Fenster verschieden, in der Anordnung des Ganzen aber fast durchaus

*) Ueber Glasmalerei siehe Bd. I. pag. 399 und folg.

gleich behandelt.« Die Figuren im *Mittelfenster* sollen Maria mit dem Kinde und die drei Könige, die Figuren in den übrigen Scheiben die Könige aus dem Stamm Juda vorstellen. Alle Gestalten sind überlebensgross.

Ebenfalls aus dem vierzehnten Jahrhundert stammen die kolossalen an den Chorsäulen befindlichen, aber während unserer Anwesenheit provisorisch im Capitelsaal aufgestellten *Statuen:* Christus, Maria und die zwölf Apostel, restaurirt und in den ursprünglichen Farben (Roth, Blau und Gold die Faktoren) bemalt. Wie sehr auch Andere diese Bilder erheben, wir konnten eine ideale oder naturgemässe Behandlung darin nicht erkennen. Die Leiber sind verschoben, nur die Draperie etwas regelrechter.*) Laut Fahne (pag. 382) soll ein Bildhauer Meister *Waltelm* die Apostel verfertigt haben.

An der Wand, welche das Chor vom Langhaus trennt, *Freskogemälde*, im ursprünglichen Styl ganz restaurirt von *Aug. Gust. Lasinski* (pag. 339); zuoberst Christus, die Rechte erhoben, in der Linken die Erdkugel, unterhalb Petrus und Paulus; die Figuren 20' hoch. Diese alt-stylistische Darstellungsweise passt in den Cyclus der übrigen alten Chorbildnereien, und die Färbung ist so kräftig, dass daraus deutlich hervorgeht, Lasinski verstehe sich trefflich auf die Behandlung der Freskomalerei.

Links und rechts von dieser Wand an den Brüstungsmauern hinter den Chorstühlen gute *Temperabilder* aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts (s. pag. 339), theilweise verdorben, einige Köpfe aber in den Conturen so deutlich, als wären sie vor nicht langer Zeit gemalt; die nördliche Seite enthält Scenen von Petrus und dem Papst Silvester, die südliche Mo-

---

*) *Aug. Reichensperger* hat diesen Bildwerken eine eigene Broschüre gewidmet: »Die vierzehn Standbilder im Dom zu Cöln« und Levi Elkan gibt sie in farbiger Lithographie sehr treu heraus.

mente aus dem Leben der Maria, der h. drei Könige, des h. Felix, Nabor und Gregor von Spoleto. — Die *Chorstühle* selbst sind von Holz geschnitzt, das Laubwerk u. dgl. im Durchschnitt gut, die Figuren meist schlecht: man sehe z. B. Abrahams Opfer in der hintern Stuhl-Reihe links.

Die Spandrillen oder zwickelartigen Räume oder Gurtbogenfelder unter dem Laubgang des Chors enthielten früher Engelsbilder (aus dem vierzehnten Jahrhundert) in Fresko, welche aber so verblichen und zerstört aussahen, dass ihre gänzliche Wegräumung bei der Restaurazion Statt fand. Der König beschloss dafür, sie ganz neu herstellen zu lassen, »im Geiste der alten Malerei, *jedoch dem Stande der jetzigen Kunstbildung entsprechend*« (Dombl. Nr. 12) und setzte 1000 Friedrichsd'ors aus, »in der Erwartung«, der Dombauverein werde die noch weiter erforderliche Summe von beiläufig 3000 Thalern decken. Der Vereinsvorstand ging bereitwillig in die Ideen des Königs ein, und die Arbeit ist nun an *Eduard Steinle* in Frankfurt übertragen, bei deren Ausführung, nach öffentlichen Blättern, ihn Aug. Lasinski unterstützen wird. Bereits sind die *Cartons* zu diesen Engeln fertig, und wir lesen darüber im Domblatt Nr. 42 vom 9. Apr. 1843 einen ausführlichen Bericht von Reichensperger, dem wir folgende Stellen entheben: »Geleitet von dem Grundgedanken, dass die religiose Kunst nothwendig in kirchlichem Boden wurzeln und dass der durch die Tradizion geheiligte Ausdruck überall gewahrt werden muss, hat Steinle vor Allem sein Augenmerk auf die erleuchteten Männer gerichtet, welche in begeistertem Schauen zu den Regionen des Jenseits sich erschwungen, deren Mysterien dem irdischen Auge verhüllt sind.«

»Obenan steht hier als Dolmetscher des hehren Geheimnisses *Dionysius der Areopagite*, der seine Verkündigungen unmittelbar aus dem Munde des Apostels Paulus erhalten, *Gregorius der Grosse* sodann, der *h.*

Bernhard, *Thomas von Aquin* und endlich jener gewaltige, weltumfassende Geist, der belorbeerte Sänger Italiens, *Dante Alghieri*, im 28. und 29. Gesange seines Paradieses.« —

»Der h. Dionysius theilt die Hierarchie der Engel in drei Ordnungen, deren eine jede *drei Chöre* enthält. Die obersten Chöre bilden die *Cherubim*, die *Seraphim* und die *Throne;* ihre Aemter sind unmittelbar auf Gott gerichtet, wie sie dann auch bei Dante (Ges. 28, v. 98 u. f.) im innersten Kreise, zunächst bei dem die Gottheit sinnbildlich darstellenden Lichtpunkte erscheinen. In entsprechender Weise werden im Dome diese Chöre zunächst um den Altar sich reihen, und zwar sollen unmittelbar hinter demselben in drei Paaren von Spandrillen die Cherubim, sodann, nach Westen fortschreitend, die Seraphim und die Throne angebracht werden, in der Art, dass zwei Engelpaare desselben Chors sich stets einander gegenüber befinden. Die typische Farbe der liebe-entflammten und entflammenden Seraphim ist feuriges Roth; die weisheitvollen Seraphim erscheinen in blauem Lichte leuchtend; die Throne, auf welchen die Majestät Gottes ruht, die Mitwisser seines Raths, halten über den durch die Gurtbogen gebildeten sphärischen Winkel je zwei einen Thron empor.« —

»An die drei Chöre reiht sich eine andere, auf die Lenkung der Welt gerichtete Dreiheit, die *Herrschaften* (dominationes), die *Mächte* (virtutes) und die *Gewalten* (potestates). Die Herrschaften, als Befehle ertheilend, tragen Krone und Zepter; die Mächte mit Stäben und Diademen vollziehen die Befehle; die Gewalten, die Besieger der Hindernisse, tragen Spiesse und halten Dämonen an Fesseln. Alle drei genannten Chöre sind aber auch zugleich als Wächter über die Ordnung im Weltall gesetzt, wesshalb zwischen den Engelsfiguren, von welchen ein gleichnamiges Paar sich immer

zugekehrt ist, der Thierkreis, die Sterne, Sonne, Mond und Erde angebracht werden.«

»Demnächst folgt die dritte Ordnung, welche von den *Fürstenthümern*, *Erzengeln* und *Engeln* gebildet wird und deren Aemter zunächst auf den Menschen gerichtet sind. Zuerst kommen die Fürstenthümer, die Wächter und Schützer der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, Mauerkrone und Bischofsstab als Attribute haltend; sodann die Erzengel, erst Michael mit dem Schwert und Schild, ihm gegenüber Raphael, der Reise-Engel, geschürzt, den Pilgerstab in der Hand, und Gabriel mit dem Lilienstengel. Sie haben das Antlitz nach dem Schiffe der Kirche, dem Aufenthalte des ihrem unmittelbaren Schutze befohlenen Volkes hingewendet, und sind in schützender, lohnender, mahnender Stellung gehalten, mit Kronen und Siegespalmen in den Händen.« — So hat also der Künstler die Mystik des christlich-kirchlichen Himmels in diesen Bildern zu veranschaulichen gesucht. — Die Grösse der *ganzen* Gestalten beträgt 9′. Die Gemälde sollen einen gepressten Goldgrund erhalten. Die Entwürfe sind von König und Erzbischof genehmigt, und der erstere hat Steinle die goldene Kunst-Denkmünze dafür verliehen. Schon in einem frühern Domblatt (vom 26. Febr. 1843) erschien über die Engel eine Kritik, in der es unter anderm hiess: »Wenn sich Steinle's Schönheitssinn bereits in so vielen Composizionen erwiesen, so hat er doch nirgends das hier Geleistete überboten. Reichthum der Erfindung in Formen und Motiven, Präcision, klarer Vortrag und ein tiefes, frommes Gefühl, wie wir es nur in Werken der begabtesten und begnadigtsten Männer der christlichen Kunst antreffen, stellen diese Engelschöre neben das Bedeutendste, was wir kennen.« — Ueber *Steinle* s. p. 95, 139, 192 u. f.

Die *Sculpturen* im *Chor*, z. B. am Hochaltar, aus der modernen Zeit, welche wir nicht sehen konnten, wer-

den als sehr mittelmässig geschildert. Der offene innere Raum in dem Untersatz des Altars, Rückseite, zeigte die nicht verhüllte Statue des h. Engelbert, liegende, lebensgrosse Figur in Marmor, neben ihr zwei Engel. Die Gestalt stützt den Kopf auf den rechten Arm. Das Gesicht ist nicht gerade leer, aber auch nicht geistreich, die Arbeit im Durchschnitt manirirt, die Figur und Draperie schlecht.

Gleiche Qualität dürften die meisten Sculpturen in den *Chorkapellen* haben. Einige derselben waren entweder gar nicht oder nur theilweise zugedeckt, so dass wir ein Urtheil abzugeben uns getrauen. Das Monument des österreichischen Feldherrn von Hochkirchen in der Stephanskapelle, eine Arbeit von *Joach. Fortini* aus Florenz von 1701, (p. 333) ist praktisch behandelt, Composizion und Ausdruck des Kopfs zwar nicht grossartig, aber auch nicht kleinlich, das Technische, z. B. die Rüstung fleissig, Einzelnes aber gewunden. Die Haare (Perrücke) steif, der Zeigfinger abgebrochen. Den linken Arm auf den Helm gestützt, hält der Feldherr in der Rechten eine Pergamentrolle.

In der gleichen Kapelle soll sich ein Gemälde von *Hülsmann*, die Steinigung des Stephanus, während unserer Anwesenheit auf die Seite geschafft, vorfinden, was wir mit Verweisung auf das pag. 353 über Hülsmann Gesagte einfach in Erinnerung bringen.

Mehr kunsthistorisch als künstlerisch interessant das Grabmal des Erzbischofs Konrad von Hochsteden, Gründers des Doms, in der Johanniskapelle, im Styl des vierzehnten Jahrhunderts: Konrad in liegender Stellung, kolossal, in Erz (dieses Material in jener Zeit selten), besser gedacht als gemacht, übrigens mehrfach verstümmelt. Dass Bischof Konrad in vorzüglichem Abbild den Dom gleichsam als Schutzherr zieren sollte, dafür braucht es wohl keiner Erläuterung.

In der Maternuskapelle das Grabmal des Erzbischofs

Ph. von Heinsberg, † 1191 muthmasslichen Erbauers der Ringmauern von Cöln (daher wohl auch der steinerne Sarkophag mit Zinnen u. drgl. ausgestattet). Es ist dieses eines der ältesten Bildwerke im Dom, doch von mehr antiquarischem, als künstlerischem Werth. Der liegende Philipp sehr steif. Die Form dieses Sarkophags weicht von der gewöhnlichen ganz ab; die Nachbildung einer Stadtmauer mit Thoren und Thürmen in solchen Monumenten ist uns noch nicht vorgekommen und lässt sich nur aus dem vorhin erwähnten historischen Motive erklären.

In der sog. *Dreikönigskapelle* der Reliquienbehälter der h. drei Könige. De Noel widmet diesem Gegenstand in seinem Cölnerdom ganz besondere Aufmerksamkeit und erzählt, wie (nach der Legende) Helena, Constantins Mutter, die Reste der h. drei Könige 326 nach Ch. im Orient aufgefunden und nach Constantinopel gebracht, wie hierauf dieselben als Geschenk Constantins nach Mailand an den dortigen Erzbischof und durch Friedrich Barbarossa bei seiner Zerstörung Mailands (1163) als Geschenk nach *Cöln* an den befreundeten Erzbischof Reinald gekommen seien.

Ein grosses, unter Erzbischof Max Heinrich in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts errichtetes viereckiges Marmorgehäuse, vorn und zur Seite mit jonischen Säulen und mit Sculpturen geziert, umschliesst den Reliquienkasten der h. drei Könige. Die Bildwerke am *Aeussern* stellen dar: die Geburt Christi mit den anbetenden drei Königen und die kaum halblebensgrossen Figuren der h. Felix und Nabor, deren Gebeine ebenfalls mit jenen der h. drei Könige hieher sollen gekommen sein. Diese Sculpturen sind künstlerisch unbedeutend, im bekannten Styl des siebenzehnten Jahrhunderts.

Der Reliquienkasten selbst besteht »aus zwei 4½ Fuss hohen und unten 3 Fuss breiten Frontwänden, ferner aus acht 5½ Fuss langen Seitenwänden, das Ganze erhebt

sich auf einem $4^1/_2$ Zoll hohen Doppeluntersatze« (de Noel). An dem untern Absatz in getriebener Arbeit (Goldblech): links Maria mit dem Kind und die opferbringenden Weisen, rechts Christi Taufe durch Johannes. — »In der höhern Abtheilung des Untergeschosses befindet sich ein mit vergoldetem Silber belegter und mit den kostbarsten Steinen besetzter Schutzdeckel; nach dessen Weghebung sieht man hinter einem vergoldeten Silbergitter, das die Namen Caspar, Melchior, Balthasar, aus Rubinen geformt, trägt, die Schädel der hh. drei Könige in der Art aufgestellt, dass sie, auf dem Nasenbeine ruhend, das Hinterhaupt nach oben kehren. Ueber ihnen befinden sich drei vergoldete Kronen, mit böhmischen (!) Steinen besetzt. Sie vertreten die Stelle der ehemals hier vorhandenen, auf der *Flucht* zu Reisebedürfnissen verwendeten Kronen.« So de Noel*). Der Kasten enthält noch eine Menge Bildwerke, welche der Küster sehr gut zu erklären weiss und deren Aufzählung wir uns um so eher zu ersparen, als sie doch sämmtlich mehr antiquarischen, als künstlerischen Werth haben. (Der durch Beckenkamp gemalten Darstellungen auf dem Untergeschoss des Kastens haben wir schon oben pag. 355 erwähnt). Nur den Freunden von Raritäten glauben wir zur Charakteristik des Ganzen noch melden zu sollen, dass die Gesammtzahl der an dem Kasten befindlichen geschnittenen Edelsteine und Perlen nach de Noel auf 1540 Stücke sich beläuft.

In den sämmtlichen Chorkapellen, neben weitaus zahlreicheren weissen, einige *gemalte Scheiben*, alt, aber verdorben und viel geringer als im Hauptchor.

Als das wichtigste *Gemälde* im Dom nun gilt das Cölner Dombild in der Agneskapelle, vom Jahr 1410; das Mittelbild enthält die Anbetung des Christuskindes

*) Die Gebeine sammt dem Domschatz wurden nämlich 1794 vor den französischen Heeren nach Frankfurt geflüchtet, 1804 aber mit Napoleons Zustimmung nach Cöln zurückgebracht.

durch die drei Könige. Auf den Seitenbildern die Stadtpatrone. Auf der Aussenseite der Flügel Mariä Verkündigung. Das Bild war leider ganz in Tücher eingewickelt und somit für uns nicht sichtbar. Ueber seine Autorschaft hörte man früher verschiedene Meinungen.*) Gewichtige Stimmen erklären sich in *neuerer* Zeit für *Meister Stephan* (pag. 342); — über den Werth des Werkes herrscht unsers Wissens nur Eine Ansicht. Kugler nennt es »ein grossartiges und wundersam schönes Werk.«

De Noel beschreibt es ausführlich also: »Das $8^1/_3$ Fuss hohe und 9 Fuss breite Mittelstück des Bildes stellt das Jesuskind, auf dem Schoosse der heil. Jungfrau Maria sitzend, dar, vor welchem die drei morgenländischen Weisen, in der Legende Caspar, Melchior und Balthasar genannt, die symbolischen Opfergaben, Gold, Weihrauch und Myrrhen, darbringen. Auf den beiden Flügeln, deren Oeffnung dem Ganzen eine Ausdehnung von 18 Fuss in der Breite gibt, sind die Stadtpatrone abgebildet, nämlich auf dem linken die h. Ursula mit ihrer Reisegesellschaft, auf dem rechten aber der h. Gereon, Anführer der thebaischen Legion, mit seinen Kriegsgefährten. Beide Schaaren litten, die erste um das J. 284, die andere gegen das J. 297, hier den Martertod für den christlichen Glauben. Die Aussenseiten der beiden Deckflügel versinnlichen die Botschaft

*) Friedrich Schlegel sagte über die Autorschaft des Dombildes in der Europa (Zeitschrift Bd. II. 1803.) unter anderm: »Manche haben auf Dürer gerathen, und gewiss einige von den Nebenfiguren unter den Begleitern der Magier könnten in ihrer etwas bizarren Tracht, Stellung und Gestalt von jenem Meister gemacht zu sein scheinen; die frische, weiche und kraftvolle Carnazion in den Köpfen aber erinnert weit mehr an Holbein; der dichte, dunkelgrüne Vorgrund, aus Kräutern gleichförmig wie ein Teppich gewebt, mit einzelnen eingestreuten Blümchen und Feldfrüchten, ist wie auf den Eyck'schen Bildern, und so auch das Grade und Ernste der Gestalten und Gesichter ist mehr in dieser Art.«

des Engels Gabriel bei der heil. Jungfrau Maria. Sie sind, wie gewöhnlich die Deckflügelgemälde altdeutscher Bilder, mit geringerm Kunstaufwande, als die vor jeder äussern Einwirkung mehr gesicherten innern Gemälde behandelt, da sie gleichsam nur den Einband des Hauptgegenstandes ausmachen.«

De Noel fährt mit Bezug auf das Hauptbild also fort: »die so ernst und züchtig, als sanft und einnehmend niederblickende Jungfrau, vermittelst der Krone und des Golddiscus als Himmelskönigin bezeichnet, hält das göttliche Kind, in einem vorgerückten Wachsthum und mit einem äusserst geistreichen Gesichtsausdrucke dargestellt, auf ihrem Schoosse. Segnend hebt es die rechte Hand gegen den alten König auf, der knieend und mit gefalteten Händen den fromm staunenden Blick auf dasselbe heftet; seine Gabe hat er zu den Füssen der h. Jungfrau niedergesetzt. Der andere, im kräftigen Mannesalter dargestellt, bietet, ebenfalls in ehrfurchtsvoller Andacht knieend, von der rechten Seite her dem Jesuskinde ein pocalartiges Prachtgefäss. Der dritte hält inbrünstig die linke Hand auf die Brust, und reicht mit der andern, aus dem Hintergrunde hervor, auch ein solches Bechergefäss. Das dunkeler gehaltene Incarnat dieses Königs, mehr aber noch das kurzgelockte Haupt- und Barthaar der ihn zunächst umstehenden Männer deutet auf ihre Abkunft aus einer entferntern Region. Das Gefolge, mit orientalischen Gewändern, Waffen, Fahnen und Schmuckgegenständen ausgestattet, bildet eine die schönsten und anmuthigsten Gesichtsbildungen enthaltende Männergruppe, und das Ganze spricht sich als eine Auswahl der edelsten und reichsten Kunstmuster aus«.

In der Johanniskapelle ein Altarbild, von Passavant und Kugler dem *Meister Wilhelm* zugeschrieben, von de Noel aber in eine frühere Zeit gesetzt. »Der Altar, sagt letzterer, aus der um das Jahr 1306 erbauten ehemali-

gen Klosterkirche St. Clara herrührend, weist den damaligen Stand der Malerei nach, wenn man nämlich annimmt, dass er der erste Altar jener Kirche war, auch stimmt er in Anordnung und Styl der Figuren genau mit den auf den Chorwänden noch vorkommenden Malereien (aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts) überein.« Wir können unser Urtheil über diese Streitfrage nicht abgeben, da auch dieses Bild wegen der Reparaturen im Chor unserm Blick entzogen war.

— In der *Schatzkammer* wieder ein kostbarer silberner und grossentheils vergoldeter Reliquienkasten mit den Gebeinen des h. Erzbischofs Engelbertus. Auf den Längenseiten (in getriebener Arbeit) Momente aus dem Leben dieses Heiligen; links: seine Geburt im Jahr 1185; seine auf zu grosse Jugend motivirte Ablehnung des münster'schen Bisthums; seine Einweihung zum Erzbischof von Cöln; die durch ihn vollzogene Krönung des römischen Königs; — rechts: seine Werke der Wohlthätigkeit; sein Tod, 1225; die Ausstellung seiner irdischen Reste vor dem berathenden Collegium; die Anerkennung seines Martyrthums durch die Mainzer-Synode. Fernere Darstellungen beziehen sich auf die durch ihn geheilten Blinden, Stummen etc. Der Kasten, laut de Noel von einem gewissen Duisbergh in Cöln 1633—35 verfertigt, wiegt an Silber 149 Pfund und wurde 1794 ebenfalls mit dem Domschatz geflüchtet, aber auch zu derselben Zeit wieder zurückgebracht.

In der Schatzkammer finden sich ferner noch Monstranzen, Rauchgefässe, Kreuze, Krummstäbe, Kelche u. s. f., theils schönes Schnitzwerk, theils reiche getriebene, mittelalterliche Arbeit; Cameen, Edelsteine u. dgl. vollauf.

Im Capitelsaal das lebensgrosse Standbildniss des letztverstorbenen Erzbischofs, von *Ae. Mengelberg* (s. pag. 356) 1830 in Oel gemalt. Die Stoffe recht hübsch.

Hier machen wir auch auf den oben (pag. 332) berührten von Kugler als vortrefflich bezeichneten Sarkophag des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden in der Mariakapellen eben dem Chorumgang links aufmerksam. — An einem Pfeiler sodann des *rechten* Chorumgangs steht etwa 15′ vom Boden ein kolossaler h. Christoph mit dem Jesuskind (p. 331), welcher nach der bekannten Legende unbewusst über ein stürmisches Wasser das Christuskind getragen, unter dessen Gewicht er fast erlegen. Symbolisch soll wohl mit dieser Legende der h. Christoph als Träger des Christenthums, als eine Säule desselben bezeichnet werden. Der vorliegende Christoph, 15—20 Schuh hoch, scheint nach dem Styl aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu stammen und zeichnet sich durch eine gewisse, für die damalige Zeit lobenswerthe Haltung aus. Der Verfertiger hatte einen Begriff davon, wie man eine handelnde Figur componiren müsse; dieselbe ist weniger steif und leblos, als viele ältere Bildwerke. Den Formen, der ganzen Anlage darf man Kühnheit und selbst einen theilweisen Schwung zugestehen, wenn auch mancherlei Fehler nicht zu läugnen sind. Am wenigsten befriedigten uns die Physiognomien und der farbige Anstrich. — Weitere Bildwerke übergehen wir als ganz uninteressant. Die kolossalen Standbilder z. B. der h. Barbara und der h. Anna mit Maria (aus Holz) an den Altären zwischen dem Chor und der Bauhalle sind im vollständigsten Zopfstyl gearbeitet. —

Wir freuen uns, dem Betrachtenden noch eine Hauptzierde des Doms zum *Schlusse* vorweisen zu können, die *gemalten Fenster* in der nördlichen Abseite des Schiffs aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. Sie erfüllen, wie wir schon p. 349 sagten, nicht bloss den secundären Zweck farbiger Ornamentirung, sie haben wirklich innern künstlerischen Werth. Wir widmen ihnen daher eine nähere Prüfung. Die Namen der Verfertiger

kennt man nicht. Die Weisheit der Lohnbedienten schreibt sie aber so keck, als unglaubwürdig Albrecht Dürer zu.

Wir fangen vornen beim westlichen Eingange an.

Das *erste* (halbe) Fenster. Den untersten Platz nehmen, wie gewöhnlich, die Donatoren ein; über denselben links der h. Laurenz mit dem Roste, rechts Maria mit dem Kinde; etwas höher links der Oelberg, rechts die Verspottung, hierauf die Geisselung und die Ausstellung, endlich die Kreuzigung und die Auferstehung. Ganz oben in der Rosette: Christus, als Weltrichter, um ihn die Heiligen und Engel, dann die Seligen, die aus den Gräbern Aufsteigenden und die Verdammten.

Alle diese Darstellungen bestehen aus kleinen Figuren; nur Maria und Laurenz beinahe lebensgross und in Composizion wie Ausführung gediegener, als jene, auch wahrscheinlich von einem andern Meister. Statt der (von den Alten nicht gehörig verstandenen) Carnazion, finden wir Gesichter und Hände meist in Silberton (weiss in weiss) gesetzt, aber fein und zart gehalten und immerhin von besserer Wirkung, als eine schlechte Fleischfarbe. Die Färbung im Ganzen von solcher Klarheit und Kraft, dass man Formfehler in den menschlichen Gestalten leicht übersieht.

Das *zweite* Fenster. Oben in der Rosette: Petrus, Antonius der Einsiedler mit dem Schweine, *) Hubertus mit dem Hirschen, vier Propheten. Unterhalb: Petri Fischzug, seine Krönung als Papst, seine Gefangennehmung; ferner daneben seine Befreiung aus dem Gefängniss durch den Engel, der Zauberer Simon, Petri Kreuzigung (Kopf nach unten, Füsse nach oben, wie in den meisten alten Bildern). Weiterhin der Stammbaum Christi bis auf Abraham zurückgeführt. Nun noch einmal Petrus als Papst und Erzbischof Philipp, daneben Sebastian in der Rüstung. Endlich zu unterst der Stifter, musicirende Engel, Wappen.

*) Dies sein Attribut. Siehe Bd. I. pag. 62.

Dieses Fenster scheint uns im Wesentlichen mit dem vorhergehenden auf gleicher Linie zu stehen. Ueber die oben, dem Auge ferne liegenden Bilder wagen wir kein bestimmtes Urtheil abzugeben; doch schienen uns Petri Krönung und Gefangennehmung vor andern gelungen, namentlich Petri Haltung in der letztern entschlossen. In dem Stammbaum Christi findet man sich nicht auf den ersten Blick zurecht, weil die Figuren nicht gehörig aus einander gehen, doch glaubten wir, im Gipfel Maria mit dem Kinde, unter ihr zwei Könige zu erkennen, von denen der zweite mit langem Haupthaar und Bart, den Zepter in der Rechten, auf Distanz sehr charakteristisch aufgefasst scheint. Deutlicher treten die lebensgrossen Figuren von Petrus und Philipp heraus; jener stehend, das Kreuz in der Linken, den Schlüssel in der Rechten; dieser knieend, betend, die Bibel vor sich, beide Charaktere von bestimmtem Ausdruck. Die Gesichter wieder in Silberton, leicht schattirt; die Conturen scharf, Gewänder und Zierrathen prachtvoll gemalt. — Sebastian, in der Linken das Wappen, in der Rechten die Fahne, etwas steif, die Physiognomie aber von gutem altdeutschem Styl, die Stoffe wieder feurig glänzend.

Das *dritte* Fenster. In der Rosette: Maria, Propheten, Engel, alles klein; unterhalb in der Querscheibe die Anbetung des Christkindes durch Engel und Hirten, ein grosses Bild von schönen Einzelheiten, aber ohne allgemeine Haltung. Das Kind (von unschönem Körper) liegt in der Hütte am Boden, vor ihm steht Maria, lebensgross, mit gefalteten Händen, im Begriff, sich zur Anbetung des Kindes auf die Kniee niederzulassen. (Eine ähnliche Motivirung findet sich in einem sehr schönen Madonnabilde von Francia auf der Pinakothek zu München.) In der Hütte noch der lebensgrosse Joseph und kleine Engel; ausserhalb die Hirten, von denen jener im schlichten, violetten Kleid, welcher durch das Fenster

hineinschaut, durch ungezwungene Stellung und körnige Zeichnung günstig auffällt. An den übrigen Figuren, z. B. dem Sitzenden links im rothen Kleid, manche Formfehler. Die Stoffe dagegen überall brillant gemalt.

Nun folgen in demselben Fenster vier lebensgrosse Einzelfiguren, der h. Georg, Reinold, Gereon und Mauritius, sämmtlich etwas steif, aber in den Physiognomieen individuelle, wenn auch nicht ideale Durchführung. Im Gesammteindruck dürfte Reinold den Preis verdienen, nur ist uns seine Kleidung fast zu glänzend — ein goldgewirktes grünes Wams, rothe Aermel und Beinkleider, gelbe Stiefeln. Die Stoffe übrigens in allen vier Figuren ganz superb.

In der untersten Abtheilung dieses Fensters, in der Mitte das cölnische Wappen, links und rechts als Fahnenhalter Marc. Agrippa und Marsilius *) in mittelalterlicher Rüstung. Der Künstler wollte offenbar in diese beiden Gestalten einen römisch-heidnischen, mit dem christlichen Charakter der vielen vorkommenden Heiligen contrastirenden, Typus legen, streifte aber dabei an die Karrikatur; wir verweisen auf das mehr als trotzige Gesicht von Marsilius. Aber *singulair* finden wir diese Figuren selbst bis auf die bräunlich-gelblichte Färbung der Rüstung.

Das *vierte* Fenster. Oben in der Rosette Christus, die Evangelisten, Propheten, Engel, alles klein. Unterhalb links die Königin Saba, welche Salomo besucht, ihn bewundert und ihn beschenkt **); letzterer ist sehr

*) Beide halten die cölnische Fahne, und auf jener von Agrippa steht: »Marcus Agrippa ein römische Mann — Agrippina Coloniam eitst begann«. Auf Marsilius Fahne: »Marseiles ein heide soe stolztz — Behielt Coellen sei voeren zo holzt.« — Agrippa wird als Gründer, Marsilius, übrigens nach verschiedenen Schriften eine mythische, nicht eine historische Person, als Vertheidiger von Cöln angesehen.

**) Siehe Buch I der Könige, 10.: »es ist wahr, sprach Saba (zu Salomo), was ich in meinem Lande von deinen Sachen und von

freundlich gestimmt. Geschickte Anordnung, etwas buntes Colorit; die Figuren lebensgross. — Daneben Maria mit dem Kinde und die drei Könige, von denen der alte Knieende im reichen Gewande wohl der beste ist; übrigens auch die andern Physiognomieen im Bilde meist charakteristisch; die lebensgrossen Figuren im Durchschnitt etwas steif.

Tiefer unten wieder grosse Einzelfiguren: Petrus mit dem Bischof Hermann IV., Maria mit dem Kinde, die h. Elisabeth, der h. Christoph. Petrus wohl die edelste, Hermann die missrathenste unter diesen Figuren; letztere klein, damit Petri *höhere* Bedeutung dadurch erkennbarer werde. (Aehnliche Darstellungen in Freiburg, Mainz (s. p. 46). An der Elisabeth loben wir besonders den breiten, grossartigen Faltenwurf des weissen Mantels. Neben ihr kniet eine Bettlerin, ihr gewöhnliches Attribut wegen ihrer Mildthätigkeit. Der h. Christoph, die Beine abgerechnet, eine schöne Gestalt.

Zu unterst Wappen. Dieses ganze vierte Fenster kam uns in Bezug auf Reichthum und Gesammtwirkung der *Farben ausgezeichnet* vor.

Das *fünfte* (halbe) Fenster: die Rosette ohne Bilder; dann die Krönung der Maria, auf die gewohnte Weise motivirt, die Figuren etwa halb lebensgross. Unterhalb Johannes der Evangelist und Petrus als Papst, bei jenem die Draperie breit angelegt, bei diesem das Kleid beinahe zu reich bemalt. — Tiefer unten Maria Magdalena von feiner Gesichtsbildung und edler Gestalt; neben ihr der h. Georg, der den Drachen erlegt, mehr durch brillante Colorirung — rothes mit weissen Sternen besetztes Gewand, auf der Brust ein rothes Kreuz — als durch intensive Vorzüge imponirend.

— Der Totaleindruck dieses Cyclus alter Glasgemälde kann trotz der einzelnen formellen Mängel ein grosser

deiner Weisheit gehört habe.« — »Und sie gab dem König 120 Centner Gold und sehr viel Spezereien und Edelgesteine.«

und sehr seltener genannt werden. Es herrscht in denselben durchweg ein feierlicher, ernster Sinn und in den meisten Theilen eine ausserordentliche Klarheit und Pracht der Farben. Wir glauben mit Kugler, dass ihnen unter den *altdeutschen* Glasmalereien »der höchste Ruhm« gebührt. Dennoch setzen wir die *neuen* Glasgemälde in der Auerkirche zu München höher. Nicht nur vereinigen sie die Vorzüge der alten in sich, sie übertreffen dieselben in der logischen und idealen Behandlung der *Composizion*, in der Korrektheit und Lebendigkeit der *Zeichnung*, in den vielen *Mitteltinten*, endlich in der ausgezeichneten *Carnazion.**) Der Vergleich zwischen der alten Cölner- und der neuen Münchener-Glasmalerei kann in der Folge im Dom selbst leicht angestellt werden, indem König Ludwig von Baiern beschlossen hat, durch Münchener Glasgemälde vier Fenster des südlichen Nebenschiffes im Dom, wenn sie einst fertig sind, zu schmücken. Er war anfänglich zur Schenkung der Scheiben für Ein Fenster entschlossen, ging aber nachher auf die angegebene Zahl. **)

---

*) Ein schönes Exemplar der *Münchener-Glasmalerei* siehe in Vallendar pag. 248 u. 249.

**) In zwei eigenhändigen Schreiben an den H. Erzbischof von Geissel thut Ludwig dies kund. Das erste vom 16. November 1842 lautet: »Des Doms Vollendung, deren Sich Mein hochherziger Schwager und Freund kräftig annimmt, liegt auch Mir am Herzen; es beschränkt sich nicht auf Wünsche, und *beharrlich* ist Bestandtheil meines Wahlspruchs. Der Beharrlichkeit, grosser Beharrlichkeit bedarf es, damit dieses in seiner Art herrlichste Werk vollendet werde. — Wünsche, von Ihnen benachrichtigt zu werden, sobald ein Fenster auf der Südseite beendigt sein wird, vorhabend, nach Besetzung noch zweier Fenster der Auer Mariahilfskirche in München mit Glasmalereien, ein solches Fenster für des Cölner Domes Südseite verfertigen zu lassen.« (Dombl. No. 24.) Das zweite Schreiben geht dahin: »Herr Erzbischof! Mit Freude las Ich alles Gute, was sie am 19. Decbr. v. J. Mir über des Doms Fortbau geschrieben, und danke für des Domfensters Zeichnung, von der Sie Mich benachrichtigen, wie Ich auch bei der vor Kurzem eingetroffenen

Der König, ganz Bayern und voraus die Münchener Glasmalerschule setzen sich in diesen Fenstern, auf welche gewiss aller Fleiss und alle Pracht verwendet wird, ein unsterbliches Monument. Die Ausschmükkung der neuen Abseite mit Glasmalereien ist um so verdienstlicher, als dieselbe, mit bloss gewöhnlichen Scheiben versehen, neben der nördlichen Abseite gar zu ärmlich da gestanden hätte. Nachdem aber einmal für *vier* Fenster gesorgt ist, wird auch das fünfte sich mit Malereien, hoffentlich durch *Cölner Künstler*, füllen, damit auch die *neue Cölner Glasmalerei* neben der alten repräsentirt sei. Wir zweifeln nämlich nicht, es bilde sich eine solche bis zu dem Zeitpunkte, da die linke Abseite *ganz fertig* sein wird, und sie befähige sich bis dahin zu grossen Leistungen.

— Dem Betrachtenden kann das einheitliche Zusammenwirken der verschiedenen Kunstzweige am Dom nicht entgangen sein: Architektur, Sculptur, alle Arten Malerei, Holzschnitzwerk etc. sahen wir hier vereinigt eine und dieselbe Richtung verfolgen, wenn auch nicht immer mit demselben Glück. Die Restaurazion des Chors beweist, dass man nach dieser Einheit auf's Neue mit aller Kraft hinsteuert und dass man Göthes Ausspruch als wahr erkennt, welcher erklärt: »wenn die Künste aus einem einfachen Naturzustande, oder aus einer barbarischen Verderbniss nach und nach sich erheben,

---

Zeichnung bemerkte, dass die von wirklicher Grösse folgen würde, welche zur Verfertigung der Glasgemälde nothwendig und von Mir erwartet wird. Sehr angenehm soll es mir sein, — verkündigen Sie dem Dombauausschuss, dass ich vorhabe, nicht *ein*, sondern *vier* neben einander befindliche neue Fenster der Südseite mit Glasmalereien auf meine Kosten zu versehen aus hiesiger Manufaktur. Im Sommer 1844 können sie begonnen und in drei Jahren beendigt werden. — Neue Anregung zum Ausbau des Doms ging in diesen Tagen von Mir aus und täglich werden, den Satzungen gemäss, des bayerischen Kölnerdombauvereins Ausschüsse gewählt. Mir, wiederhole es, liegt des Doms Vollendung recht am Herzen.«

so bemerkt man, dass sie stufenweise einen gewissen Einklang zu erhalten bemüht sind; desswegen denn auch die Produkte solcher Uebergangszeiten, im Ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewisse Zustimmung abgewinnen. *Ganz unerlässlich* aber ist die *Einheit auf dem Gipfel der Kunst;* denn wenn der *Baumeister* zu dem Gefühle gelangt, dass seine Werke sich in edeln Formen (wie nun z. B. bei dem *Ausbau* des Doms) bewähren sollen, so wird er sich nach *Bildhauern* umsehen, die gleichmässig arbeiten. An solchen Verein wird der *Maler* sich anschliessen und durch sie wird der Steinhauer, Erzgiesser, Schnitzwerker, Töpfer, Schlosser und wer nicht alles ein Gebäude fördern helfen.« Alle diese Künste und Handwerke sehen wir bereits in vereintem Streben an den neuen Domtheilen theils wirklich schon, theils im Geiste thätig.

Wir scheiden von dem Dom mit schönen Eindrücken und Erinnerungen. Wer dieses Monument gesehen, wird sich für sein weiteres Schicksal sehr interessiren. In einem Decennium muss man an dem Bau schon wesentliche Fortschritte wahrnehmen. Welch' beneidenswerthes Loos, jetzt Dombaumeister zu sein. Dem Namen *Zwirner* ist in der Geschichte der Baukunst bereits eine ehrenvolle Stellung gesichert, und auf die neue Bauhütte von Cöln wird unter ihm, wie wir oben pag. 322 erklärten, der Ruhm der alten sich übertragen.

---

2) *Die Kirche St. Maria zum Capitol.* Sie soll im Jahr 700 von der Fürstin Plectrudis, Gemahlin des Pipin von Heristal, erbaut worden, und nach Boissere in der Hauptanlage noch dieselbe, somit eine der ältesten noch bestehenden Kirchen am Rhein sein.

Aeusseres. Die Kirche, romanischen Charakters, zerfällt in Chor, Querbau und Langhaus. Um das halbrunde *Chor* zieht sich ein Umgang (Unterbau) und auf jeder Seite desselben erhebt sich ein starker *Strebepfeiler*,

der seinen schweren Bogen nach dem Chor hinübersendet, eine sehr seltene Erscheinung bei, namentlich so frühen, romanischen Kirchen, welche in der Regel nur Pilaster kennen, die erst der altdeutsche Styl in Strebepfeiler umwandelte. Die Zweifel, welche gerade diese Construkzion gegen das vorgebliche hohe Alter der Kirche erregen müssen, scheint Boissere damit zu beschwichtigen, dass er erklärt, die sehr bedeutende Spannung der Gewölbe des Chors, deren Untermauern bloss auf Säulen ruhen, habe dies erfordert. Gesetzt, diese weite, ebenfalls in so ganz alten rheinischen Kirchen selten vorkommende Spannung sei nicht gerade wieder ein Indicium für das spätere Alter des Gebäudes, gesetzt, wir haben in den bezeichneten Strebepfeilern vielleicht die ältesten am Rhein vor uns, so muss man sich nur wundern, dass dieselben bei den vielen romanischen Kirchen in Cöln nicht öftere Nachahmung fanden. — Bei den *zwei ersten Fenstern* des Chors unter dem Dachgesimse, aber *nur* bei diesen, sehen wir kleine Säulchen, wie sie an spätern romanischen Gebäuden sich rings um das Chordach als *Galerie* fortzusetzen pflegen (s. Mainz, Coblenz, Bonn). Dieser blosse Anfang einer nachher ausgebildeteren Form scheint nun wieder für die Frühzeit der Kirche zu sprechen. — Zwischen den rundbogigen Fenstern des Chors steigen an der Mauer Pilaster empor, oben mit halbrunden Bogen schliessend. Das steinerne Sprossenwerk in den Fenstern des Unterbaues kam natürlich erst zur Zeit des altdeutschen Styls hinein. — Unter dem Chor die *Gruft*. Der Eingang zu derselben von Aussen her war gerade offen; wir traten hinein und fanden — ein Salzmagazin. Männer, welche hier beschäftigt waren, sagten, der Raum werde nächstens der Kirche zurück erstattet. Früher noch erkennbare Spuren von Freskomalereien haben sich nun wohl ganz verloren.

An der äussern Chormauer das lebensgrosse Stein-

bild der Plectrudis: steif, unerfreulich, wahrscheinlich aus dem zehnten Jahrhundert (pag. 330).

Die Arme des *Querbaues* schliessen sich ebenfalls im Halbzirkel; auch zieht sich um denselben, wie um das Chor, ein Umgang. Die angebauten Kapellen in Viereckform kamen ohne Zweifel später hin. — Der gegenwärtige *Thurm* stammt aus dem siebenzehnten Jahrhundert; der alte war eingestürzt. Die beiden Seitenthürmchen (oberhalb achteckig) sollen noch die ursprünglichen sein.

Die übrigen *äussern* Theile der Kirche nicht von Bedeutung. Ueber den Kreuzgang unten.

Inneres. Hohe Gewölbe, schöne Verhältnisse. Die Breite verhält sich zur Länge, wie eins zu drei. Die hübsche Anlage von Chor und Querbau zeigt sich hier noch deutlicher, als ausserhalb. Die Tribunen ruhen auf Säulenarkaden; der Umgang, der sich hinter den letztern herzieht, ist ziemlich geräumig und von guter Construkzion. Uebrigens verwischen mancherlei Restaurazionen, wie die altdeutschen Stabwerkabtheilungen zwischen den Arkaden, den ursprünglichen Charakter. Die jetzigen Ueberwölbungen des Mittelschiffs scheinen aus der Frühzeit des spitzbogigen Styls abzustammen. Das Schiff wie die Abseiten in architektonischer Hinsicht weiter nicht von auffallendem Charakter.

Gegenstände bildender Kunst.

Vor allen ist die Thüre des linken Querarms, durch welche wir eintraten, *kunsthistorisch* merkwürdig; beide Flügel von oben bis unten mit *Holzschnitzwerk* in byzantinischem Styl versehen, Scenen aus dem Leben Jesu, — rohe, unbeholfene Arbeit, wohl aus dem zehnten oder eilften Jahrhundert, aber für die damalige Zeit sehr reich, so dass wir am Rhein nichts Gleiches getroffen haben. »Diese Flügel, sagt Boissere, haben viel Aehnlichkeit mit den ehernen Thürflügeln von St.

Paul in Rom, zum Theil auch mit den ehernen Thürflügeln in Hildesheim und Augsburg, die alle im eilften Jahrhundert sind verfertigt worden.«

In der Kapelle Hardenrath Wandgemälde, welche laut Püttmann vom Meister der Lyversberg'schen Passion (p. 345) herrühren sollen, aber schlecht restaurirt sind (p. 354).

Beachtenswerth schienen uns einige *gemalte alte Scheiben*, z. B. in der *rechten* Abseite unweit von der Kanzel eine Kreuzigung, die Figuren halb lebensgross, im Vordergrund ein Bischof und ein Kardinal, im Mittelgrund neben dem Kreuz links die trauernden Frauen, rechts Pharisäer, Juden. Der Typus erinnerte uns an die Dombilder im nördlichen Nebenschiff (pag. 415 u. f.) Wie dort im Dom, sind auch hier fast alle Gesichter weiss in weiss gemalt, die Conturen bestimmt und die Zeichnung besser als in jenen des vierzehnten Jahrhunderts (p. 340); dem Styl nach stammen sie aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. — In dem letztern Fenster dieser gleichen Abseite zeichnen sich die obern halblebensgrossen Figuren durch brillante Färbung und einfache Behandlung aus.

In der *linken* Abseite wieder eine Kreuzigung; das Colorit etwas trockener, als in den vorigen Bildern; der physiognomische Ausdruck aber nicht bloss mittelmässig; *gut*. In dem folgenden Fenster der Bischof eine hübsche Figur, sein goldgewirktes Messgewand technisch meisterlich.

Aus dem Schiff nun führt eine Treppe in den *Kreuzgang*, im zehnten Jahrhundert erbaut, jetzt unvortheilhaft verputzt. Die an das Schiff anstossende Seite weicht von drei übrigen darin ab, dass ihre Hauptbogen viel weiter gespannt sind und auf Säulchen ruhende Zwischenbogen enthalten, — eine Construkzion, die, nur in kleinerm Masstabe ausgeführt, auch am Kreuzgang des Gr. Münsters in Zürich vorkommt.*)

*) S. Bd. I. pag. 31.

Dies in möglichster Kürze die Schilderung der Kirche von St. Maria zum Capitol, welche immer als interessantes Bauwerk der romanischen Periode erscheint, wenn auch ihre *jetzigen* Hauptbestandtheile (wie wir trotz Boissere aus ihrem Styl dies schliessen möchten) erst aus dem zehnten oder eilften Jahrhundert und nicht aus dem Ende des siebenten, abstammen sollten.

3) Die *St. Apostelkirche*, von Erzb. Heribert 1020 gegründet.

Aeusseres. Die Haupttheile — Chor und Querbau — machen den Eindruck, als seien sie eine verschönerte Auflage der vorhin beschriebenen Kirche. *Chor und Flügel des Querbaues* schliessen sich ebenfalls im Halbzirkel, die Verhältnisse aber sind hier grossartiger. Ueber der Mitte des Querbaues erhebt sich eine schöne, achtseitige Kuppel. Neben dem Chor zwei Thürmchen, rund, nur in den obern Theilen achteckig. Die Fenster überall rundbogig, von gefälliger Form; rings um Chor und Querbau unter dem Dache eine geschmackvolle Säulchengalerie, die Hauptdekorazion des romanischen Styls, von welcher wir bei der Mariakirche p. 423 einen blossen Anfang sahen. Das Gesimse unter dieser Galerie scheint jenem an der Mariakirche ganz nachgebildet. — Ob die beschriebenen Haupttheile der Apostelkirche , welche jedenfalls durch hübsche Gruppirung eine treffliche Wirkung hervorbringen, noch die ursprünglichen seien, wie Boissere annimmt, oder ob nicht die freieren Construkzionen auf die Zeit des völlig entwickelten romanischen Styls schliessen lassen (zwölftes Jahrhundert), mag der Betrachtende selbst entscheiden. Wir neigen uns zu der letztern Meinung. — Das *Langhaus*, sowie der *westliche*, 1219 durch einen Werkmeister *Albero* in Folge eines Brandes neu hergestellte *Querbau* und der *westliche* mehr durch seine Grösse als Zierlichkeit imponirende viereckige *Thurm* geben zu keinen besondern Bemerkungen Stoff. Alles sehr einfach und im bekannten Styl. Als Mauer - Material ist,

wie bei andern romanischen Kirchen in Cöln der Tufstein angewendet; Sockel, Säulchen, Bogen u. dgl. sind von gehauenem grauem Sandstein.

Inneres. Die Grundform zeigt ein doppeltes Kreuz; die Grundfläche beträgt etwas mehr als 15,000 Quadratfuss (s. Lassaulx Rhein- u. Moselz. No. 255 v. 1841). Alle Theile des Langhauses zu einander gestalten sich günstig; die Höhe des Mittelschiffs ist ansehnlich. Seine Gewölbe sollen nach dem erwähnten Brande auch durch Albero neu hinzugekommen sein.

Der östliche Querbau sammt Chor ist mit Säulen, Nischen u. dgl. dekorirt, hat aber nicht jenen Umgang, wie die Mariakirche; das hohe Gewölbe der Kuppel imponirt.

Gegenstände bildender Kunst.

1. Am Hochaltar ein *Steinbildwerk:* Christus am Kreuz, zur Seite Engel, vornen Petrus und Paulus, das Ganze in modern-schlechtem, nüchternem Styl; nur Christus im Ausdruck und im Technischen nicht übel; wahrscheinlich Copie nach einem ältern Vorbild.

2. *Glasmalereien* im Chor: die untern *alten* Fenster ganz verdorben, werthlos; das obere *neue* Mittelfenster, welches das Abendmahl darstellen soll, in Form und Färbung eine der unglücklichsten Erscheinungen neuer Glasmalerei. Der Verfertiger ist uns unbekannt.

3. Neben dem Chor im nördlichen Querarm der h. Michael, kolossales *Oelgemälde*, von *O. Mengelberg* (p. 361). Michael, das Schwert in der Rechten, den Schild in der Linken, scheint eben, nachdem er den Kopf des (originell componirten) Drachen, das verkörperte böse Princip, zertreten, in den Himmel kehren zu wollen. Ausdruck und Haltung verrathen den Sieger. Einige mystisch-poetische Züge hat der Künstler passend in die vorherrschend heldenmässige Physiognomie eingeflochten. Das Technische: Zeichnung, Colorit, Modellirung verdienstvoll.

4. Neben Michael ein grosses *Oelbild:* der Tod der h. Catharina, von *Pottgiesser* (p. 354). Die Execuzion soll eben vor sich gehen; eine in allen Theilen mittelmässige Darstellung.

5. Im südlichen Querarm die Himmelfahrt Mariä, grosses Oelgemälde von *Hülsmann* (p. 353); Maria wird von Engeln getragen und im Himmel Gott dem Vater durch Christus vorgestellt; unten das erstaunte Volk; wieder eine geringe, theilweise sogar triviale Composizion.

Die übrigen Bilder berühren wir nicht.

Im Weggehen noch einen Blick auf das Aeussere werfend, bringen wir nach, dass ein Kreuzgang auf der südlichen Seite in unsern Tagen entfernt wurde.

4) Die *St. Martinskirche.* Sie soll in ihrer jetzigen Gestalt, laut Boissere, grösstentheils aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts stammen; wir möchten sie mit Lassaulx (pag. 314) eher in das zwölfte Jahrhundert verweisen. Sie hat im *Aeussern* mit der Apostelkirche und mit St. Maria z. Kapitol viel Aehnlichkeit. Auf Chor und Querbau ist ebenfalls die meiste Sorgfalt verwendet. Man übersieht sie am besten von der Zollstrasse aus unweit vom Rhein; Häuser decken die übrigen Seiten der Kirche. Das *Chor* und die Arme des *Querbaues* schliessen sich abermals im Halbzirkel und zeigen unter dem Dache, wie St. Aposteln, eine fein construirte, ununterbrochene Säulchengalerie. Pilaster und Bogen zwischen und über den Fenstern scheinen jenen in St. Maria ganz nachgebildet, nur etwas geschmeidiger gehalten. Den Giebel, mit welchem der Querbau über dem Rundbau schliesst, dekorirt ein zwar nur blindes, aber in den Verhältnissen hübsches, grosses Radfenster. Ueber der Mitte des Querbaues ein mächtiger, kuppelartiger Thurm, wieder mit einer Säulchengalerie, umgeben von kleineren Thürmchen, deren eigentlich *vier* sein sollten, von denen aber nur zwei

(die jenen bei St. Aposteln im Styl gleichen) *ganz* dastehen, das dritte der Eindeckung ermangelt und das vierte fehlt. *) Hoffentlich wird die Restaurazion, welche bereits die nördliche Seite der Kirche von angebauten Häusern befreit hat und welche sich, wie verlautet, über das Ganze erstrecken soll, auch diesen Thürmchen nachhelfen, welche, *vollendet*, in Verbindung mit dem Hauptthurm eine hübsche Gruppe bilden werden. Der Helm des letztern kam im fünfzehnten Jahrhundert in Folge eines Brandes an die Stelle des alten.

An *Schiff* und *Vorhalle* finden wir vieles verändert; die Bauart sogar spitzbogig, dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehörend.

Im *Innern* das *Verhältniss der lichten* Breite zur Höhe, wie 1 zu $2^1/_3$ und mehr (Boissere). Das Chor mit Arkaden und Nischenwerk geziert. Die Kuppelwölbung über dem Querbau kühn. Die Gurtbogen des Mittelschiffs, wenn wir uns recht erinnern (die diesfälligen Notizen fehlen uns), schwach zugespitzt, die Stirnbogen aber rund. Im Uebrigen fielen uns keine Construkzionen auf, mit denen unser Leser nach dem bisher Erfahrnen nicht bereits vertraut wäre.

Die vorhandenen *Bildwerke* mittelmässig. Beachtenswerth der Taufstein von weissem Marmor, angeblich altrömisch.

5) Die *St. Gereonskirche.* Helena soll an dieser Stelle zwischen 316 — 320 eine Kirche gestiftet haben, welche dann durch ein zu Carls des Grossen Zeit errichtetes, wahrscheinlich dem Münster in Aachen nachgebildetes, rundes oder viereckiges Gebäude ersetzt, dieses aber wieder von 1212 — 1227 durch das jetzige, länglicht-zehneckige Kuppelgebäude verdrängt ward. — Das *Chor* hatte 1066 Erzbischof Anno erbaut. Die feinen Verhältnisse aber, die hohen, schlanken Fenster,

*) Die beiden östlichen Thürme sollen 1072 von Erzbischof Anno erbaut worden sein. Boissere.

die dekorativen Theile — Gesimse, Säulchengalerie etc. —, lassen bezweifeln, ob das gegenwärtige mit dem von Anno erbauten Chor noch *ganz* identisch sei. Neben demselben steigen zwei starke *Thürme*, wie am Münsterchor zu Bonn, empor, und verjüngen sich gleich jenen nach oben (p. 270), nur in weniger auffallendem Maasse.

Die eigentliche *Kirche* ist in doppelter Hinsicht interessant: einerseits weil sie von der am Rhein herrschenden länglichten *Basilikenform* abweicht und die seltenere *Kuppelgestalt* annimmt, anderseits, weil sie in mehreren Bestandtheilen als ein *Uebergangsgebäude* aus dem romanischen in den altdeutschen Styl erscheint. Die einen Fenster, Galerien und Gesimse sind romanisch; die andern Fenster (z. B. im obern Stock) spitzbogig; an den äussern Mauern altdeutsche Strebepfeiler; im Innern an dem Bau des Kuppelgewölbes ebenfalls das spitzbogige System vorherrschend. — Die *Kuppel* nun superb. Ihr Längendurchmesser ohne die Kapellen, welche die Abseiten bilden, beträgt im Lichten 60, der Breitedurchmesser 53 Par. Fuss. »Man kann wohl sagen, erklärt Boissere, dass vom sechsten bis fünfzehnten Jahrhundert in Europa keine Kuppel von so weiter Spannung gebaut worden. Im sechsten Jahrhundert wurden bekanntlich die Kuppeln von St. Sophia zu Constantinopel von 108 Fuss und das Baptisterium zu Florenz von 86′ Durchmesser aufgeführt; im fünfzehnten Jahrhundert aber erbaute man jene der Domkirche zu Florenz von 134′, welche das Vorbild zu der 131′ weiten Kuppel der St. Peterskirche wurde. Die grössten Kuppeln aus der Zwischenzeit sind die zu Aachen aus dem neunten Jahrhundert von 45′, die zu Pisa aus dem eilften von 37′ in der Breite und 50′ in der Länge und die zu Siena aus dem dreizehnten zu 50′.« —

Mit unsäglichem Aufwand ist das *Innere* dekorirt, die Rippen des Gewölbes, die Säulencapitäle u. dgl. vergoldet, die Gewölbekappen blau mit goldenen Sternen

(den Himmel symbolisirend), eine nach unserm Geschmack nur zu bunte Ausstattung.

Das *Chor*, etwa 20 Stufen über dem Niveau der Kirche, imponirt. Unter demselben die *Gruftkirche*, in drei Säulenreihen abgetheilt; hell, geräumig.

Gegenstände der bildenden Kunst.

Multa, sed non multum!

1. In der ersten Kapelle links vom Haupteingang ein Oelgemälde von *Geldorf* (pag. 353) Allegorie auf den Sieg des Christenthums und der Kirche; die Conception nicht zum besten motivirt, zudem überladen, daher ohne Totaleindruck. Das Colorit aber kräftig, die Stoffe wahr.

2. Im Fenster über dem grossen spitzen Bogen, der die Kuppel von dem Chor trennt, ein *altes* Glasgemälde: der h. Gereon, Patron der Kirche. Auf diese weite Distanz von guter Wirkung.

3. Die *Gobelins* (Teppiche) im Chor, die Geschichte Josephs darstellend, wie die meisten Erzeugnisse dieser Technik, höchstens für Damen interessant. Selbst die bestgewobenen Teppiche bleiben als mechanische Arbeit in der Regel hinter guten Originalen zurück, wie die Daguerotypbilder auch meist nur einen Schatten der Natur wiedergeben. Indessen existiren in der Kunstgeschichte doch auch berühmte Teppiche, z. B. jene, die Leo X. nach Raphael'schen Cartons (im sechszehnten Jahrhundert) in Flandern unter der Aufsicht dortiger Künstler, namentlich des M. Coxie und B. von Orlay, welche unter Raphael studirt hatten, verfertigen liess. Sie hingen früher je am Frohnleichnamstage zur Schau aus, und sind jetzt noch im Vatikan zu sehen.

4. Das Altarblatt hinten im Chor von *Schütt* (p. 354) stellt den Erzbischof Anno, welcher das Chor errichtete, dar; ihn ermuthigt ein Engel zur Ausführung des Baues; mittelmässig.

5. *Kunsthistorisch* interessant sind die alten, verbliche-

nen Fresken in der Gruft und in der Taufkapelle, Scenen aus der Heiligen- und Märtyrergeschichte, wahrscheinlich aus dem dreizehnten Jahrhundert, also aus der Zeit der Kindheit der Malerei (pag. 336), daher von sehr geringem *künstlerischem* Werth. Wenn man den gesunden Sinn gebildeter Laien verletzen und sie dahin treiben will, dass sie *alles* Alte herabsetzen, so muss man ihnen nur solche Erzeugnisse als vortreffliche Kunstwerke anpreisen.

Die *St. Cunibertskirche.* Sie wurde an der Stelle einer frühern (aus dem siebenten Jahrhundert) im Jahr 1248 errichtet (p. 315). — *Aeusseres.* Das *Chor* trägt ganz den romanischen Charakter, — rundbogige, aber schlanke Fenster, Säulchengallerie unter dem Dache u. s. f. Den *Querbau* bilden zwei an das Chor anlehnende Thürme. Wie bei den alten Basiliken ragen sie nicht stark über den Giebel des Schiffs empor und gleichen den ursprünglichen Thürmen am Gr. Münster in Zürich. Das *Langhaus*, überhaupt die ganze Kirche zeichnet sich durch hübsche Verhältnisse aus und spricht für den klaren Bausinn ihres Gründers, Konrad von Hochsteden. In den einzelnen Theilen gingen indessen starke Veränderungen vor. Der grosse Thurm an der westlichen Façade brannte 1376 ab, erhob sich etwa 10 Jahre später im Spitzbogenstyl, stürzte aber 1830 bei einer Renovazion zusammen und harrt der abermaligen Herstellung. Die westliche Mauer ist bereits im Aeussern restaurirt.

Die unversehrt gebliebenen architektonischen Theile bringen auch im *Innern* eine gute Wirkung hervor: alles geräumig, die Construkzionen nicht kleinlich. Ueber die Einzelformen nichts weiter; der Leser kennt schon das Romanische und das Altdeutsche.

Da der westliche Theil des Gebäudes im Innern noch nicht vollendet ist, so scheint man die malerische Ausschmückung des Innern (mit Ausnahme des Chors)

einstweilen suspendirt zu haben. Zu wünschen ist, dass bei der spätern Dekorazion des Ganzen man sich allgemeine Harmonie zur Aufgabe mache. Gedanken über die Ausstattung der *innern* Theile eines Gebäudes, welche der grosse Schinkel an Lassaulx schrieb und die letzterer in der Moselzeitung (vom 19. Sept. 1841) abdruckte, dürfte man dabei zu Rathe ziehen. Dort heisst es unter anderm: »Ein bloss abgeweisstes Gebäude mit reiner Uebertünchung hat immer etwas unheimliches und man befindet sich unbehaglich darinnen; wird bei einem solchen ein besonderer Schmuck auf einzelne Gegenstände, wie z. B. bei Kirchen auf Altäre etc., verwendet, so wird jene Unheimlichkeit vermehrt, denn das Störendste ist immer das Unharmonische. Will man daher diesen Uebelstand vermeiden, so ist die Fläche der Wand in einen Ton zu setzen, der an sich reinlich und zart gehalten ist, aber nicht schreiend und grell zu sein braucht. Sind die Wandflächen gross, so kann dieser Ton durch ein Muster mannigfaltig gemacht werden, welches in seiner Totalität den Farbenton erzeugt, und überall, wo man bedeutsame Kunstwerke anzubringen gedenkt, dieselben harmonisch umfasst und in die allgemeine Farbenharmonie des Gebäudes einfügt. Zu wünschen ist hierbei immer, dass diese bedeutsamen Kunstwerke nicht allzuspärlich angewendet werden, damit sie gegen das Ornamentale des Gebäudes immer die Oberhand behalten, und dies letztere nur da ist, um sie mit dem Ganzen zu verbinden, und hierzu helfen besonders die Farbentöne.«

Bildwerke.

a) Die obern mosaikartigen *Glasmalereien* im Chor stammen wohl aus der Zeit der Erbauung der Kirche (pag. 432) und haben blossdekorative Bedeutung. Künstlerisch höher stehen die grossen Einzelfiguren in den untern Chorfenstern. Alle heller leuchtenden Scheiben hat *Grass* (pag. 368) restaurirt. Ein Feld im mittleren

Fenster, die Geburt Christi, rührt von *Mengelberg* und *Fay* (pag. 361) her, nämlich die Composizion; gemalt und gebrannt aber ist das Fenster wieder von Grass. Man sieht aus diesen Arbeiten, dass der letztere in der Technik der Glasmalerei schon sehr geübt ist. — Die Scheiben links vom Chor wurden nie geputzt und sehen daher so schwarz aus.

b) Neben dem Chor mehrere alte, nicht grosse *Oelgemälde* auf Goldgrund, ohne Zweifel aus der Cölnerschule zur Zeit von Meister Wilhelm (pag. 341). Einzelne Köpfe sehr tief und edel, überhaupt viel Gefühl in den Bildern ausgedrückt. Dabei ein zartes, weiches und doch kräftiges Colorit.

7) *Die St. Andreaskirche.* Das Langhaus von spätromanischem, das Chor (aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) in ausgebildetem altdeutschem Styl; letzteres geschmackvoll in der Anlage und den Details, reich, doch nicht überladen. Dem Erbauer des Chors diente wohl der Domstyl als Norm. Im Innern contrastirt dieses hohe, schöne Chor, welches an jedem weniger kirchenreichen Ort der allgemeinen Aufmerksamkeit gewiss nicht entginge, auffallend mit dem kurzen und prosaischen Schiffe.

Unter den *Bildern* schien uns ein altdeutsches Oelgemälde, Maria mit dem Kinde sammt Nebenfiguren (in der mittleren Kapelle der linken Abseite) das beste zu sein. — Auch ein Altar mit mancherlei Schnitzwerk, rechts vom Chor, verdient als fleissige Arbeit einen Blick.

Wir vermuthen, die grosse Mehrzahl der Leser verlange nicht nach weitern Kirchenbauten. Der *Forscher* aber findet ihrer noch einige pag. 315 aufgezählt und wird sich selbst sein Urtheil über sie bilden. Dagegen berühren wir kurz in folgenden Kirchen einige:

Gegenstände bildender Kunst.

1) In der *Peterskirche.*

a) *Die gemalten Scheiben*, meist aus den ersten

Decennien des sechszehnten Jahrhunderts, also noch gleichzeitig mit jenen im nördlichen Schiff des Doms (p. 349). Unter den Darstellungen der drei mittlern Chorfenster — Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung — halten wir die erste für die beste; die lebensgrossen Figuren charakteristisch und naturgemäss, das Ganze nicht ohne Haltung, die Farben klar, Einzelnes, wie die Rüstung des Soldaten links, sehr genau ausgearbeitet. Die drei Heiligen unter diesem Bild ohne Zweifel von derselben Hand. In den folgenden Chorfenstern links Petrus und Paulus, rechts Christus und Johannes der Täufer, lebensgrosse Figuren von kräftiger Zeichnung; die Färbung matter, als in den vorigen; Johannes theilweise fehlerhaft restaurirt. — Links vom Chor im ersten Fenster das gelungene Bild eines Bischofs; im zweiten der h. Georg, schön gemalt, aber in Ausdruck und Stellung schwächer. — Gegenüber, rechts vom Chor: Mariä Verkündigung, zart aufgefasst, die Stoffe brillant. Hierauf folgt die h. Catharina, ohne Zweifel von demselben Meister. Die ferneren Fenster dieser Abseite von ungefähr derselben Qualität. Dem Chor gegenüber die Anbetung der drei Könige, figurenreiche Composizion, die männlichen Köpfe scharf individualisirt, die Farben tüchtig, besonders der Negerkönig brillant gemalt. In der Taufkapelle daneben*) Johannes der Evangelist und Petrus, beide fast lebensgross, jener gelungener. — Die Mehrzahl dieser Glasgemälde, erreichen sie auch jene in der nördlichen Abseite des Doms nicht ganz, gehören doch zu den werthvollern alten Scheiben und zeigen den Einfluss, den die Historienmalerei namentlich in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts auf diesen Zweig übte.

b) Die Kreuzigung Petri, der Kopf nach dem Boden, die Beine aufwärts, wie im Glasgemälde des zwei-

*) Der Taufstein in dieser Kapelle hatte bei Rubens Taufe gedient.

ten Fensters der Abseite im Dom (pag. 416), Hauptaltargemälde von *Rubens*. Wir verehren dieses Künstlers seltene Produktivität und Imaginazion (s. Bd. I. p. 604) sehr. Aber hier ging er irre. Schon das Motiv scheint uns, wie fast alle Scenen aus der Martyrologie, abstossend. Dann ist Petrus selbst nicht als Apostel, der nach dem Vorbild seines Herrn und Meisters das Leben heroisch für seine Ueberzeugung opfern soll, sondern wie der gemeinste Fischer aufgefasst, der mit entsetzlichem Geheul seine Schmerzen zu übertäuben sucht. Keine Spur von Uebermacht des Geistes über die physischen Leiden. Selbst technisch finden wir die Leiber von Petrus und den Henkersknechten theilweise unwahr, die Muskeln übertrieben, die Zeichnung nicht strenge. (Man sehe den schlechten Fuss des einen halbknieenden Henkers und Anderes.) Die *Malerei* aber, das geben wir zu, ist sehr kühn, das Incarnat voll Leben und Wahrheit; eine Pinselführung, wie sie Wenigen eigen. Die letztern *äussern* Vorzüge mögen auch die öftern Lobpreisungen dieses Bildes erzeugt haben. — Auf der Rückseite eine Copie desselben, welche das Original heben soll. Unnütze Spielerei! Die Nichtkenner merken den Unterschied doch nicht und die Kenner muss man nicht durch das Schlechte auf das Bessere führen.

Pet. Paul Rubens, obwohl in Cöln geboren (s. Bd. I. pag. 604), wurde von uns im geschichtlichen Umriss (pag. 351 u. f.) nicht unter den Cölnermalern erwähnt, weil er doch durchaus der niederländischen Schule nach seinem ganzen Wirken angehört, nicht in Cöln, sondern in Antwerpen lebte, daselbst eine *neue* niederländische Schule stiftete und mit seinem vielseitigen Talente in alle Hauptrichtungen der Malerei, Historie, Genre, Landschaft einen neuen Schwung brachte. Ein Paar Bildchen von Rubens siehe auch Frankfurt p. 161 u. 191.

c) Ein sehr reicher Altar von *altem Schnitzwerk* in der Taufkapelle verdient noch Erwähnung. Auf den

Flügeln ist die Verspottung und Auferstehung im altdeutschen Styl *gemalt;* im Innern des Altars, den man sich durch den Küster muss öffnen lassen, der bronzene und vergoldete, die Gebeine des h. Evergislus bewahrende Kasten mit den halberhabenen kleinen Apostelfiguren auf seiner Aussenseite; über dem Kasten die Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme, figurenreiches *Schnitzwerk*, vergoldet und bemalt, — bunt. Die Arbeit enthält manches Gute und zeugt von dem beharrlichen Fleiss der alten Künstler. Die Figuren sind atwa 3—5″ hoch. Der Küster gibt das Werk für ein Erzeugniss des Lucas v. Leyden aus: doch fehlt alle Beglaubigung und kritische Gründe sprechen dagegen. —

2) In der *St. Ursulakirche.*

a) Die Apostel, auf grossen Schieferplatten gemalt, aus dem dreizehnten Jahrhundert, *kunsthistorisch* interessant, s. p. 336.

b) Hübsche alte Goldschmiedarbeit.

3) In der *St. Severinskirche.*

a) Ein grosses Wandgemälde in der Sakristei, der gekreuzigte Christus, sechs Heilige zur Seite, alles lebensgross, von Meister Wilhelm (pag. 341), nicht gut restaurirt.

b) Dasselbe Motiv in der Gruftkirche, von einem noch frühern Cölnermaler (p. 340).

4) In der *protestantischen Kirche* eine Kreuzigung von *van Aachen* (s. p. 352).

Weltliche Gebäude aus dem Mittelalter.

1) Das *Tempelhaus* in der Rheingasse, seiner Bauart nach wohl aus dem *Anfang* des dreizehnten Jahrh. — Die Fenster schliessen sich auf eigenthümliche Art in rundbogigen Formen, wie wir sie noch an einigen alten Häusern in Cöln wiederfinden. Die Fronte endigt im Giebel.

Das ganze Gebäude wurde unlängst restaurirt; die Dekorazionsmalerei im Innern von *Welter* zum Theil mit Geschmack ausgeführt.*) Die Glasgemälde im Corridor nicht gelungen.

2) Das *Rathhaus*, aus etwas späterer Zeit, offenbar mehrfach verändert. Der untere Stock der Façade gegen den Hauptmarkt ist wohl noch der ursprüngliche. Der grosse Erker in der Mitte dieser Seite charackteristisch. Auf der entgegengesetzten Façade macht der Thurmbau (von 1414) einen wesentlichen Bestandtheil des Gebäudes aus; seine untern drei Stockwerke sind viereckig, die zwei obern achteckig. Die Thüre, das Stabwerk an den Fenstern, die verstümmelten Steinbilder, die leeren Tragsteine in der Mauer lassen auf den frühern Reichthum dieses Baues schliessen. Von dem ehemaligen Charakter des Rathhauses selbst ist auf dieser Seite nichts mehr, als die zinnenartige Bekrönung der Hauptmauer, übrig geblieben. Der 1571 angebaute Portikus im sogenannten Renaissance-Styl raubt dem Gebäude vollends den mittelalterlichen Typus.

Im Rathhaus wird Wallraf's Bibliothek, seine Handzeichnung- und Kupferstichsammlung bewahrt (p. 441), die wir nicht sehen konnten, da Herr de Noel, unter dessen Schlüssel sie liegt, auf Reisen war.

In dem zur »*Muschel*« benannten Saale finden sich Gobelin's (pag. 431) mit Landschaften nach Wouvermann.

3) Das Kaufhaus, der *Gürzenich* genannt, 1441 gegründet, 1474 vollendet, — ein durch seine Masse, wie durch den einfachen Styl imponirendes Gebäude. Die

---

*) Es ist dies derselbe Welter, von welchem p. 370 die Rede war. Die Dekorazionen im Tempelhaus schienen uns nicht bedeutend genug, um daraus einen sichern Schluss auf die Geschicklichkeit des Künstlers zu ziehen. Darum beriefen wir uns lieber auf Nögerath's Urtheil, der Trefflicheres von Welter zu kennen scheint.

Fenster geradlinigt, die Mauern ringsum mit Zinnen endigend; oben an allen vier Ecken als Hauptverzierung Erkerthürme. An der vordern Façade unter Baldachinen die übrigens beschädigten Statuen von Agrippa und Marsilius, denen wir auch schon begegneten (p. 418). Das Innere nicht merkwürdig: unten Waarenhallen, oben geräumige Säle, für Kunstausstellungen, Bälle etc. dienend.

Neue öffentliche Gebäude.

1) Der *Apellhof*, 1824—26 vom Stadtbaumeister *Weyer* erbaut (pag. 323), ein sehr umfangreiches Gebäude in Form eines Halbmondes; etwas fremdartige Motivirung.

2) Das *Regierungsgebäude* 1830 gegründet, — nach dem Plan des Regierungsbaumeisters *Biercher* (p. 323). Es gleicht einem modernen fürstlichen Palais im italienischen Styl und macht nicht sowohl einen ernsten, als gefälligen Eindruck.

3) Das *Schauspielhaus*, um dieselbe Zeit von *Demselben* aufgeführt, erinnerte uns an verschiedene andere neue Theater; der Künstler strebte wohl weniger nach Originalität, als nach Zweckmässigkeit.

4) Das *Casino* nach einem Plan von Professor *Strack* in Berlin, welcher damit unter vielen Concurrenten den Preis gewann, 1830 angefangen, — ein hübsches einfaches Gebäude mit geradlinigten Fenstern und einer geschmackvollen Colonnade vor dem Eingang. Uebrigens wurde, wie wir hörten, bei der Ausführung im Einzelnen von dem Plan abgewichen, und zwar nicht zum Vortheil des Ganzen. — Prof. Strack, ein Mann zwischen 30—40 Jahren, Schüler von Schinkel, ist einer der angesehensten Architekten von Berlin. Von seinen Werken kennen wir aber keines näher. In einem unlängst, am 21. März 1843 im Cott. Kunstblatt erschienenen Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin vom Herbst 1842 lasen wir folgende auf *ihn* bezügliche Stelle: »Die *architektonischen Zeichnungen* haben diesmal mehr als

gewöhnlich die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen und Anlass gegeben zu vielseitiger Besprechung. Schinkels Schule ist durch einige vortreffliche Werke repräsentirt, worunter wir besonders einige Entwürfe von H. *Strack* rechnen. In dem Denkmal Franz I. (für einen Quai in Prag bestimmt) werden wir mit Vergnügen die Absicht gewahr, auch die Umgebung mit dem Monumente selbst durch künstlerische Gestaltung in Einklang zu bringen, während gewöhnlich ein Gitter genügen muss, um den Raum rings um das Denkmal als einen heiligen zu bezeichnen.«

Ferner ist von einer ausgestellten »schönen gusseisernen Prachtsäule, reich phantastisch verziert, nach der Zeichnung des Prof. *Strack*« (als Zierrath eines Prunkzimmers bestimmt) die Rede. — Als *Lehrer* geniesst Strack, so viel uns bekannt, sehr die Liebe seiner Schüler.

5) Das *Lagerhaus*, 1838 von Stadtbaumeister *Weyer* erbaut, — ein hohes, breites Gebäude, dem Gürzenich nachgebildet, mit Zinnen endigend; an der Façade nischenartige Erker mit den Statuen von Agrippa und Marsilius (pag. 438).

6) Ebenfalls von *Weyer* das neue *Schulhaus* bei der St. Andreaskirche, welches zwar noch nicht vollendet war, aber ein gelungener Bau zu werden schien; es ist im romanischen Styl gehalten, die rundbogigen Fenster machten sich hübsch.

II. Sculptur.

Was über diesen Zweig zu sagen, ist bereits im summarischen Umriss (pag. 330) und bei der Specialbeschreibung der Kirchen gemeldet. Das städtische Museum besitzt zwar eine Zahl antiker Büsten, welche aber von der betreffenden Sammlung sich nicht wohl trennen lassen, und daher im folgenden Abschnitt zur Sprache kommen.

III. Malerei.

Das Städtische Museum.

Der grösste Theil der vorhandenen Kunstsachen rührt von der Schenkung Wallraf's her, welcher, wie Städel in Frankfurt, seine Verlassenschaft der Stadt vergabte. Ferdinand Franz Wallraf, geb. 1748 zu Cöln † 1824, der letzte Rector der ehemaligen Cölneruniversität, Theologe, Geschichts- und Alterthumsforscher (von ihm unter andern Beiträge zur Geschichte der Stadt Cöln und ihrer Umgebungen 1818), gründlicher Numismatiker und Kunstkritiker, mit Einem Wort ein von hohem Streben erfüllter Geist,*) hatte sich Decennien hindurch bemüht, Kunstgegenstände, besonders alte Gemälde zu sammeln und von dem Untergang oder der Auswanderung zu retten (pag. 357), und wie man uns in Cöln versicherte, seine leiblichen Bedürfnisse oft so zu sagen auf Wasser und Brod reduzirt, um die nöthigen Mittel zu seinem Zwecke zu erlangen. Seinem rastlosen Eifer, seiner Begeisterung gelang es, eine bedeutende Zahl von Kunstgegenständen zusammen zu bringen. Durch Testament vom 9. Mai 1818 setzte er sodann die Stadt Cöln »zur Erbin seines sämmtlichen Nachlasses, er bestehe worin er wolle,« unter der Bedingung ein, »dass seine Sammlung zu ewigen Tagen bei der Stadt Cöln zum Nutzen der Kunst und Wissenschaft verbleibe, derselben erhalten und unter keinem erdenklichen Vorwande veräussert, anders wohin verlegt, aufgestellt und derselben entzogen werde.« Diese Sammlung bestand bei seinem Tode, laut aufgenommenem Verzeichniss, aus: 1616 Gemälden, 3875 Handzeichnungen, 38,254 Kupferstichen, 3765 Holzschnitten, 38 Marmorantiken, 104 Lokalalterthümern, 323 Gemmen, 1297 Anticaglien, 5058 Münzen, 96 Rüstungen und Waffen, 521 Hand-

---

*) Siehe Näheres über ihn in D. W. Smets: »Ferd. Franz Wallraf, ein biographisch-panegyrischer Versuch«, Cöln 1825.

schriften und einer beträchtlichen Menge von Büchern. Karten, Miniaturen u. s. f.*)

Es sollen sich die *cölnischen* Bilder der Sammlung auf 700 Stücke belaufen, und kaum dürfte irgendwo ein klarerer Blick in die altcölnische Schule gewonnen werden, als hier, wenn alles Vorhandene systematisch geordnet und in hinreichend grossen Sälen aufgestellt würde. Das jetzige Lokal aber genügt bei weitem nicht: nur der kleinste Theil konnte hier Platz finden, und viele werthvolle, jedenfalls kunsthistorisch interessante Bilder liegen in dunkeln Räumen aufgespeichert, dem Staub und den Motten preisgegeben. Wiederholte öffentliche Ermahnungen vermochten bisher nicht dem Uebelstand abzuhelfen, den wir übrigens keineswegs bösem Willen, sondern der gänzlichen Unmöglichkeit, im jetzigen Haus die Sachen aufzustellen, zuschreiben. Cöln aber, wenn es, der Bedingung des Testaments gemäss, die Sammlung »*erhalten*« will, muss (was auch bereits im Plane liegt) ein Museum bauen, in welches dann die *ganze* Sammlung, nicht nur alle Gemälde, sondern auch die Kupferstiche, Handzeichnungen u. s. f., die sich jetzt auf dem Rathhause befinden, untergebracht werden sollten. Nicht-cölnischen Bildern und *neuen* Anschaffungen wären besondere Säle anzuweisen.

Wie sehr die Wallraf'sche Sammlung auf ein würdiges, geräumiges Lokal Anspruch machen darf, geht aus einem ohne Zweifel von sachkundiger Feder herrührenden Artikel im Kunstblatt (No. 79 von 1841 datirt Cöln) hervor. »In den geheimen Kammern und Gängen des hiesigen städtischen Museums, heisst es unter anderm, befinden sich hunderte der trefflichsten Bilder der cölnischen Schule — auf- und aneinander geschichtet — in einem Zustande, dass der in Wahrheit grosse einzige Schatz nur durch schleunige Hülfe der

*) S. Rheinische Zeitung Nro. 198 von 1842.

Nachwelt erhalten werden kann. Manches dieser Bilder, z. B. eine herrliche Ursula, ein würdiges Seitenstück des berühmten Dombildes und wahrscheinlich von der Hand desselben Künstlers, würde nach der zwar schwierigen, aber jetzt noch möglichen Restaurazion Tausende werth sein. Uebrigens handelt es sich hier nicht von einzelnen Bildern, sondern von den Zeugen der ganzen cölnischen Schule, die man bis jetzt nur aus der *Boissere'schen* Sammlung in München kennt, die eigentlich nur Andeutungen des hier Vorhandenen liefert, aus dem ein grossartiges und in seiner Art fast einziges Museum gebildet werden könnte.« *Dieser Gesichtspunkt*, die Zusammenstellung der Bilder behufs klarer Uebersicht über die alte Cölnerschule von den ältesten Gemälden bis auf de Bruyn (pag. 348), scheint uns eine bessere Aufbewahrung hauptsächlich zu motiviren. Lässt es sich doch leicht denken, dass bei einer Radikalreform noch neue, bisher nicht bekannte Cölnermeister entdeckt, neue Aufschlüsse, wie Berichtigungen bisheriger Ansichten aus diesen verborgenen Werken geschöpft werden könnten! Dies aber würde gewiss allgemein als ein Gewinn anerkannt. — Die gegenwärtig in den Sälen des Museums ausgestellten Bilder geben uns bloss einen lükkenhaften Begriff von der alten Cölner Schule, so dass wir unsere allgemeine Schilderung derselben (pag. 335 u. f.) grossentheils auf sonstige Gemälde von alten Cölnermeistern, die sich in Kirchen und Sammlungen zu Cöln und anderwärts (namentlich auch in München) finden, stützen mussten.

Ueber die Cölner Bilder aus der *modernen* Periode erhält man ebensowenig vollständigen Aufschluss, als über jene aus der ersten Epoche bis auf de Bruyn. Eine grosse Menge z. B. von freilich meist mittelmässigen modernen Porträts im Saal VI sind nicht bezeichnet und der Aufseher kennt die Namen der Verfertiger nicht. Andere liegen wohl auch in den »Gängen«. So-

mit kann wenigstens der Fremde sich nicht gut orientiren.

Was die übrigen Bilder aus der italienischen und niederländischen Schule betrifft, so muss man keine systematische Anordnung erwarten. Auch wird der Betrachtende gut thun, die Namen von grossen Autoren, welche der Aufseher besonders den italienischen Gemälden anheftet, nicht sämmtlich auf Treu und Glauben hinzunehmen, sondern sein kritisches Auge in Thätigkeit zu setzen. Die ausländischen Gemälde bilden nach unserm Dafürhalten den schwächern Theil der Sammlung.

Wir hoffen, das gegenwärtige Lokal sei nur ein provisorisches. Hat doch auch Professor Kugler, der die »geheimen Kammern« durchgesehen, den Werth jener altcölnischen Bilder auf's Endschiedenste anerkannt. Das Wort einer solchen Autorität möge nicht leer verhallen.

— Wir heben nun einige Bildwerke im Museum heraus, und zwar in der *lokalen* Reihenfolge, in der wir sie treffen. In der *Thorhalle* eine Abbildung von Cöln, wie es war, ein nicht sowohl sehr altes, als, wie uns schien, nach einem alten Holzschnitt verfertigtes Oelgemälde von bloss historisch-geographischem Werth. — Der Bilder von Colyns haben wir schon oben (pag. 353) erwähnt.

Im *Pleinpied* links drei Säle, in welchen vorerst eine kleine Sammlung *antiker Marmor-Sculpturen*, die zwar nicht zum Besten geordnet sind, unsere Blicke auf sich zieht. Wie reich der Rhein an *mittelalterlichen* Kunstsachen ist, auch an römischen Grabsteinen und ähnlichen Antiquitäten, *Antik-Plastisches* gehört hier zu den Seltenheiten. Wenn daher auch die betreffenden Bilwerke nach unserer Ansicht nicht aus der besten antiken Zeit, sondern meist aus der spätern *römischen* Periode herrühren, so verdienen sie doch alle

Beachtung. Das Interesse der Betrachtenden für dieselben möchte durch eine kurze *geschichtliche Hinweisung* auf die antike Plastik wohl geweckt werden.

Die Bildhauerkunst stand bei den *Griechen* auf der höchsten Stufe, entwickelte sich jedoch, wie alle Künste, nur allmälig. Die ersten, aus Holz geschnitzten Bilder waren sehr roh; nach und nach kamen in Elfenbein, Metall und Marmor schon achtungswerthe Erzeugnisse zu Stande. Die berühmtesten Werke aus jener *ersten* Periode sind wohl die Statuen, welche die Giebelfelder des Minerventempels auf der Insel Aegina zierten und die sich jetzt in der Glyptothek zu München befinden, *) darstellend die Kämpfe um den Leichnam des Laomedon und des Patroclus; die Gesichter von schiefem Aussehen (alle lächelnd), die Körper dagegen in der präzisen Ausführung der *Glieder* meisterhaft, nur die *Verhältnisse* der Körpertheile noch nicht schön.

Ueber hundert Jahre dauerte die Entwickelungsperiode. Dann beginnt im fünften Jahrhundert vor Chr. mit *Phidias* die *zweite* Epoche, die eigentlich *klassische* Sculptur. *Jdeale Auffassung* und *vollendete Form* zeichnen dieselbe aus. Als das höchste Meisterstück von Phidias ward sein *Zeus*, Kolossalstatue aus Gold und Elfenbein, angesehen. Perikles, der grösste Mäcen aller Zeiten, beschäftigte den Künstler, den damaligen Alleinherrscher im Gebiete der Bildhauerkunst, in dem Maasse, dass immer viele hundert Hände unter der Oberleitung des Phidias und in seinem Dienste arbeiteten; *die Schule von Athen* leistete damals das Unglaubliche. **) *Gleichzeitig* blühte die *Schule von Sicyon*, als deren Haupt *Polyklet* erscheint, welcher die Pro-

---

*) Siehe Münchens Kunstschätze vom Verfasser dieses Buchs. München 1841.

**) Eine an dem Sturz des Perikles arbeitende Partei aber warf seinen begünstigten Künstler in den Kerker. Hier hauchte Phidias, ein Opfer des Pöbelsinnes, seine edle Seele aus.

porzion und die Schönheit jugendlicher Körperbildung vollendete. Während die Athener meist *Göttergestalten* schufen und sich vorzugsweise des *Marmors* und *Elfenbeins* als Materials bedienten, stellten die Bildhauer von Sicyon hauptsächlich Statuen von *Athleten* und zwar mit Vorliebe in *Erz* her. Ein *Lanzenträger* von Polyclet wird als eine seiner berühmtesten Arbeiten geschildert. Auch die Schule von Sicyon ruhte auf breiter Basis.

Die *dritte* Periode griechischer Skulptur charakterisirt sich vor der zweiten zum Theil durch effektvolleren Vortrag und durch Bearbeitung *neuer* Motive aus der Mythologie. Zugleich strebte sie nach feinerer, technischer Ausbildung. In *Athen* glänzten als die zwei vorzüglichsten Meister *Scopas* (von 390—350 vor Chr.) und *Praxiteles* (von 364—340), jener klassisch in seinen *Bacchus- und Venusgestalten*, in der vom Weine begeisterten *Mänade* u. s. w., dieser in den anmuthigen und feinen *Venus- und Erotenbildern.* »Scopas fügte, sagt A. W. Schlegel (Vorlesung über die Theorie und Geschichte der bildenden Künste), zu dem Ausdruck der Schönheit noch den der Leidenschaft hinzu.« Von Praxiteles sagt Kugler: »er vollendete das *Ideal der Aphrodite* und wusste in der Gestalt der Liebesgöttin den unmittelbaren Ausdruck der Liebe und sehnsüchtigen Verlangens darzustellen; er wagte es *zuerst*, die ganze Fülle ihrer Reize unverhüllt — in gesunder, reiner und edler Sinnlichkeit — den Augen der Menschen zu entfalten.« *Wieder ungefähr gleichzeitig* blühte die Schule von *Sicyon* — hauptsächlich unter *Lysippus* (von 368—324 vor Chr.) —, welcher in der *Idealisirung von Heroen* und *mächtigen Zeitgenossen* einen vorzüglichen Kunstgrad erreichte und für Alexander den Grossen zahlreiche Arbeiten vollendete. »Lysippus, sagt Schlegel, war der erste, der die *individuelle Charakte-*

ristik in die Kunst aufnahm; von ihm allein wollte Alexander sein Bild in Marmor sehen.«

Nach Alexanders Tod beginnt die *vierte* Periode. Das Reich dieses Herrschers zerfiel in viele Theile. Neue Fürsten, neue Höfe! Ihr auf Luxus gerichteter Sinn rief auch eine luxuriose Kunst hervor. Die renommirteste Schule jener Zeit hatte sich in *Rhodus* aufgethan, und stand sehr lange im Flor. Von dem Rhodier *Chares* der weltbekannte, 100' hohe *Sonnengott* am Hafen der Stadt; von den Rhodiern *Agesander*, *Polydorus* und *Athenodorus* die ebenso bekannte, noch erhaltene Gruppe des Laokoon (im Vatikan). Von *Athen* und *Sicyon* vernimmt man aus jener Periode weniger Bedeutendes, bis um die Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Chr. *atheniensische* Bildhauer die frühere Richtung wieder in's Leben zu rufen streben, und unter anderm *Cleomenes* die allbekannte, so oft reproduzirte, *mediceische Venus* (vom Palast Medicis zu Florenz so benannt) zur Erscheinung brachte. Nun ändert sich der Schauplatz!

Gerade um dieselbe Zeit (Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Chr.) trieb die Sculptur in *Rom*, früher hauptsächlich von etruskischen Künstlern kultivirt, durch die nach dem mächtigen Rom übergesiedelten griechischen Bildhauer neue Blüthen, ohne jedoch die Höhe der athenischen Schule von der zweiten und dritten Periode zu erreichen. Unter den *idealen* mythologischen Gestalten der römischen Zeit scheint der *belveder'sche Apollo* die beste, ihre Zahl aber im Ganzen nicht sehr gross gewesen zu sein. Man fertigte hauptsächlich *Porträt-Statuen* und *Büsten* der Grossen des Reichs.*) Uebrigens kam auch in der *historisch-monumentalen Richtung* sehr Erhebliches zu Stande: wir erinnern nur an die mit Reliefs geschmückte kolossale *Trajanssäule*.

*) Viele solche Büsten besitzt die Glyptothek in München.

Wie die Baukunst *unter Hadrian* (Bd. I. p. 15), so strengte unter ihm (im zweiten Jahrhundert *nach* Chr.) auch die Sculptur noch ihre letzten Kräfte an. Welch' Meisterstück von geistiger Porträtirung ist nicht die bekannte *Büste des Antinous*, eines Günstlings von Hadrian. Vom dritten Jahrhundert an sank aber alle Kunst immer mehr. Mit Constantins Zeit endlich ist die *antik-römische* Bildhauerei abgelaufen. Es folgte nachher die altchristliche Plastik, welche wir oben pag. 11 kennen lernten.

Unter den Antiken in der Wallraf'schen Sammlung nun (im Pleinpied) scheint uns das *Medusagesicht*, kolossales Hochrelief, den ersten Preis zu verdienen und *aus der Blüthezeit der römischen*, wenn nicht noch aus einer griechischen Schule zu stammen. Leider ist dieses Bildwerk ganz schlecht placirt. Es sollte an einer, von sanft-farbigem Ton bedeckten Wand fest gemacht sein und in gutem Licht hängen. Dann würde die treffliche Arbeit gewiss weit mehr beachtet. Das Medusen- oder Gorgonenhaupt ist in der sehr frühen griechischen Kunst immer karrikirt, als scheussliche Frazze, oft mit ausgestreckter Zunge, dargestell worden, weil man das versteinernde, zurückschreckende, furchtbare Wesen nicht besser auszudrücken verstand; nachher, als das Princip der Schönheit die griechischen Meister beseelte, gingen sie von jenem Hässlichen in der Darstellung der Medusa-Formen ab, legten den Ausdruck des Schrecklichen in ihr Inneres und bildeten äusserlich ihre Züge regelrecht und rein. Ein höchst vollendetes Werk dieser intensiven Auffassung besitzt die Glyptothek in München. Dasselbe Streben gibt sich auch in der vorliegenden Medusa kund. Vorerst sind alle formellen Uebertreibungen sorgfältig vermieden; dann trägt die Physiognomie ganz den Typus der Medusen aus der bessern Zeit; gerade die innere Natur wird bei längerem Betrachten des Bildwerks immer

klarer: es ist darin jenes eiskalte, das menschliche Gefühl nicht kennende, wegwerfende Wesen ausgesprochen. In technischer Beziehung finden wir die Modellirung gut, die Hauptbestandtheile, Augen, Nase, Mund scharf, bestimmt, nichts verblasen. Eine grosse Sicherheit des Verfertigers lässt sich in der ganzen freien Behandlungsweise erkennen.

Es folgen mehrere historische *Büsten*, unter denen uns jene als »*Julius Cäsar*« bezeichnete den Stempel *spät-römischer* Bildhauerkunst an sich zu tragen scheint. Natürlich stammt sie nicht aus der Periode von Jul. Cäsar selbst, denn er lebte noch zur Zeit der Republik, während diese Büste etwa aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus stammen mag und daher nicht sowohl als Porträt, denn als *Charakterbild* zu betrachten ist. Cäsar entwickelte bekanntlich als Staatsmann, Geschichtschreiber und Feldherr gleich grosse Eigenschaften, machte übrigens die damalige republikanische Form illusorisch, indem er die höchsten Gewalten in seiner Person erst als Diktator, dann als Imperator vereinigte, fiel aber (709 nach Erbauung der Stadt) eben seiner Politik wegen unter den Dolchen der Verschwörer, selbst seines Freundes Brutus. Wir gestehen, dass wir in dieser Büste den eminenten Mann geistiger aufgefasst, seinen Scharfsinn, seinen Muth u. s. f. entschiedener ausgesprochen wünschten, aber immerhin liegt in derselben etwas Grosses, und die technische Ausführung ist löblich.

Eine fernere Büste, die kolossale *Cleopatra*, setzen wir beinahe auf dieselbe Stufe und ungefähr in die gleiche Zeit. Der Meissel ebenfalls mit Gewandtheit und wie in den meisten antiken Bildwerken, mit einer gewissen Eleganz geführt, die bedeutende Masse kühn beherrscht, die Züge des Gesichts mit Fleiss und Genauigkeit ausgearbeitet. Aber in der innern Auffassung befriedigt uns auch dieses Bild nicht ganz. Cleopatra,

die bekannte Regentin Egyptens, welche durch ihre physischen und geistigen Vorzüge Càsar gewann, Antonius fesselte, aber an Octavian scheiterte (der die in der Schlacht bei Aktium Besiegte im Triumphzug den Römern zur Schau vorführen wollte, welcher Schande sie durch den Schlangenbiss sich entzog), — dieses Weib sollte als ein Ideal von Caprice, Schlauheit und zugleich Charakterstärke dargestellt werden; eine freilich sehr schwere Aufgabe.

Auch von den übrigen Büsten müssen wir in kritischer Beziehung ähnliche Urtheile fällen. Um Wiederholungen zu vermeiden, zeigen wir also bloss an, welche antiken Bildwerke sich noch vorfinden, dem Leser dabei einige kurze geschichtliche Notizen in Erinnerung bringend.

Jupiter's Büste. Der Beherrscher des Olymps ward von den Alten in verschiedenen Gestalten dargestellt, als Statue sehr häufig sitzend, den Donner in der Rechten, den Adler zu seinen Füssen, die Symbole der Macht. In der Büste wird er meist ebenfalls als allmächtiger Herrscher aufgefasst, mit starkem Haar, die priesterliche Binde um das Haupt. Wenn aber im Kopf Jupiters auf den Seiten Widderhörner zwischen den Haaren angegeben sind, so bezeichnet dies speciell den *Jupiter Ammon*, der in Libyen, wo er Orakelsprüche ertheilte, unter dieser Gestalt verehrt wurde. Hier tritt also nicht die mächtige, sondern die weissagende Gottheit mehr hervor.

Juno (Büste), die erhabenste der Himmelsgöttinen, herrischen Wesens, eifersüchtig und zuweilen zänkisch in ihrer Ehe. Um sie richtig zu charakterisiren, soll sie nicht gerade als *reizende* Schönheit (denn um Jupiter mit Liebreiz zu fesseln, musste sie ja nach der Mythe erst den Gürtel der Venus borgen), sondern als *gebieterische* Schönheit, vorherrschend als *Königin*, Hausherrirn, dagestellt werden.

M. P. Cato (Büste), mit dem Zunamen Major, der ältere, zum Unterschied von dem spätern Cato von Utika, dem Feind Cäsars, der sich, um diesem nicht in die Hände zu fallen, in's Schwert stürzte. Der ältere Cato ist bekannt wegen seines unversöhnlichen Hasses und seines Neides gegen Karthago; unser Leser erinnert sich der Worte, mit denen er alle seine Reden im Senate schloss: »ceterum censeo« etc., — übrigens bin ich der Ansicht, man soll Karthago zerstören.

Brutus, Cäsars Freund, aber strenger Republikaner, einer der Mitverschwornen gegen Cäsar. Dieser merkwürdige Charakter ist nicht genügend aufgefasst.

Crassus, einer der reichsten Römer jener Zeit, ehr- und geldgeizig, der mit Cäsar und Pompejus das sogenannte Triumvirat bildete, dann im Krieg gegen die Parther umkam.

Germanicus, der als junger Held mehrere Feldzüge gegen die Deutschen siegreich führte und dadurch den Neid von Tiberius erweckte, so dass ihm dieser in den Provinzen Asiens Beschäftigung anwies, wo er, wahrscheinlich an Gift, starb.

Agrippina, die Gattin des Germanicus.

Vitellius, der die kurze Zeit seiner Regierung — er führte nur acht Monate den Zepter — mit Gewaltthätigkeiten und Schlechtigkeiten bezeichnete, und von den Soldaten in die Tiber geworfen ward (69 n. Chr.).

Vespasian, der dem vorigen in der Regierung folgte, einer der besten römischen Kaiser, namentlich auch Wissenschaft und Kunst befördernd, und die unter Nero und Vitellius verdorbenen Sitten wieder reinigend.

Titus, Sohn des Vespasian, der den schon von seinem Vater unternommenen Krieg gegen die Juden fortsetzte, Jerusalem belagerte (er hatte den jüdischen Geschichtschreiber Josephus bei sich), die Stadt zerstörte und dem jüdischen *Staat* als solchem ein Ende machte.

Ausser diesen Büsten noch einige andere von unbenannten und wahrscheinlich auch unbekannten Personen. Ist uns eine Bemerkung erlaubt, so rathen wir, sämmtliche Büsten auf Postamente in einem besondern Zimmer an gute Plätze zu stellen und überhaupt zu ordnen. Jetzt liegen sie mitten unter fremdartigen Gegenständen. Ferner dürfte eine sorgfältige Reinigung nichts schaden. Die *Formen* müssten dabei natürlich unangegriffen bleiben. Bei so verbesserter Ordnung würde die, wenn auch kleine Sammlung, gewiss ihren günstigen Eindruck nicht verfehlen, und dies könnte leicht die gute Folge haben, dass man fernere Erwerbungen von Antiken zu machen suchte. Ueberhaupt sollte man die letztern, selbst wenn sie nicht aus der besten Zeit stammen, ebensowenig gering schätzen, als mittelalterliche Kunstgegenstände. Wahrlich man zieht jetzt manches Mittelalterliche zu Ehren, das in künstlerischer Beziehung *unter* diesen Büsten steht. Solche Vorliebe für alte heimatliche Erzeugnisse wollen wir zwar keineswegs tadeln; aber nur in Kunstsachen möglichste Rechtsgleichheit!

Im *Plainpied* finden sich im *dritten* Zimmer noch eine Anzahl in *Wachs bossirter*, *kolorirter Hochreliefbildchen* von *Bernh. Casp. Hardy*, Domherr in Cöln (starb 1819, sehr alt), welche als *sorgfältige Dilettantenarbeit* einen nähern Blick verdienen. Den grossen künstlerischen Werth aber, den Göthe (Kunst und Alterthum) Hardy's Produkten beizulegen scheint, haben wenigstens *diese* nicht. Hardy war auch der Emailmalerei kundig, übte jedoch später hauptsächlich die Wachsbossirkunst.

Erstes Stockwerk.

Auf dem *Corridor* neben dem Austritt der Stiege ein Löwenkampf von *Simon Meister* (pag. 364), die Thiere stark lebensgross. Ein alter Löwe, der einen zu seinen Füssen liegenden Leoparden getödtet, ver-

theidigt seine Beute gegen einen jungen Löwen und eine Löwin, welche auch von dem Fleisch haben möchten. Der Angriff ist hitzig, die Thiere bekämpfen sich rasend. Gruppirung, Zeichnung und Malerei vortrefflich, den grossen Bildern von Snyders (pag. 68) durchaus an die Seite zu setzen. Prächtig besonders der alte Löwe, in welchem der Urtypus dieses Bestiengeschlechtes aufs vollkommenste ausgebildet ist, und dessen furchtbar schöner Kopf mit der struppigen Mähne allein schon die maasslose Kampflust ausdrückte, wenn auch alle übrigen weitern Ausführungen dieses Motivs vom Kopf losgetrennt würden. Der fabelhafte nemeische Löwe kann nicht löwenhafter gedacht werden, als dieser von Meister. Charakteristisch sodann erscheinen dieser sämmtlichen Bestien wilde Augen, die fletschenden Zähne, die Muskeln und Krallen, in welchen sie, wie dies deutlich angegeben ist, eine ungeheure Kraft besitzen. Die Schweife steigen aufwärts, die Borsten sträuben sich. Wie sicher und bestimmt sind endlich die Umrisse (Contouren) gezeichnet, wie kühn alle einzelnen Bestandtheile der Leiber mit dem Pinsel zusammengearbeitet. Wie natürlich und wahr die Färbung; — man sehe z. B. das Fell des Tigers.

Erstes Zimmer.

Die hier vorhandenen Bilder, gegen 20 an der Zahl, rühren, das lässt sich mit Bestimmtheit annehmen, alle aus *der alten Cölnerschule* her; ihre Verfertiger aber sind grossentheils nicht bekannt. Sie stellen biblische oder heilige Gegenstände dar. In den Formen des menschlichen Körpers herrscht im Durchschnitte byzantinische Unbeweglichkeit vor. Im idealen Standpunkt, in der *Richtung* aber zeichnen sie sich durch Eigenthümlichkeit aus, indem sie beinahe ausschliesslich eine sehr religiöse Gesinnung und besonders ein weiches Gemüth ausdrücken. Nur das jüngste Gericht macht

insofern eine Ausnahme, als namentlich die letztere Seite darin vermisst wird. Sonst ein und derselbe Typus! In der gediegeneren oder schwächeren Individualisirung der Charaktere, in dem wärmeren oder trockenern Colorit, auch etwa in der naturgemässern oder mangelhaftern Zeichnung unterscheiden sich die einzelnen Bilder natürlich von einander. — Die Mehrzahl derselben stammt ihrem Styl nach aus dem vierzehnten Jahrhundert. Der Goldgrund vertritt in der Regel noch die Stelle eines gemalten Hintergrundes. — Wir schreiten zu der Specialbeschreibung. Nummern der Gemälde können wir aus dem sehr gültigen Grunde nicht angeben, weil sie keine haben.

Christus am Kreuz, *Maria und die Apostel*, grosses Bild (an der Wand neben der Thüre in den zweiten Saal), auf Goldgrund, angeblich von *Meister Wilhelm* (pag. 341). In der Mitte Christus, rechts Jakobus Minor, Andreas, Petrus, Maria und Johannes, links Paulus, Bartholomäus, Thomas und Philippus, alle nicht etwa in eine *Gruppe* vereinigt, sondern einzeln *neben einander* stehend, mit Glorienscheinen versehen, in denen ihre Namen aufgeschrieben sind. Die Figuren darf man, den Körper Christi abgerechnet, *in Vergleich mit andern aus jener Zeit*, gelungen nennen, die Köpfe besonders von Maria, Petrus (welchen wir selten so jung, wie hier dargestellt finden), Paulus, Andreas sind nicht ohne Charakter, und ziemlich klar individualisirt; das Incarnat rein, saftig, weich und doch kräftig. Das Bild hat, wenn uns unser Gedächtniss nicht trügt, ausserordentliche Aehnlichkeit mit zwei Bildern auf der Pinakothek in München (Cab. I. No. 1 und 2), in welchen nachfolgende Figuren *auch neben einander stehend* dargestellt sind: Benedikt, Philipp, Matthias und Jakobus Minor; Bartholomäus, Simon, Matthias und Bernardus, welche der Münchnerkatolog auch für Meister Wilhelm erklärt. Doch scheint in neuerer Zeit die Aecht-

heit bezweifelt worden zu sein, und in der That haben sie mit dem für authentisch anerkannten Wilhelm'schen Bildniss der h. Veronika in München (Cab. 1. No. 13) in der Behandlung höchstens eine entfernte Uebereinstimmung. Rührt diese Kreuzigung im Museum aber auch nicht von Meister Wilhelm selbst her, so gehört sie immerhin zu den bessern Erzeugnissen der alten Cölnerschule.

Maria (halbe Figur) *mit dem Kind*, der Rahmen in Form eines Hausaltärchens; auf den Flügeln links die h. Catharina, rechts die h. Barbara, die letzteren als ganze Figuren dargestellt, aber von kleinem Format; auf den Deckeln ausserhalb die Verspottung Christi. Dieses Gemälde schreibt man wieder dem *Meister Wilhelm* zu. Die Auffassung des *Hauptbildes*, der zarte, ansprechende Ausdruck in beiden Gesichtern, die ruhig-sanfte *Stimmung*, das gute Incarnat, das frische Colorit auch in dem Gewand (Purpur und Blau) spricht für die Identität. Doch hat dieses Bild nicht den tiefen Eindruck auf uns gemacht, wie die vorhin beiläufig berührte h. Veronika in München, welch' letztere uns in idealer Auffassung und der technischen Behandlung höher zu stehen scheint. Die Seitenfiguren des vorliegenden Gemäldes halten wir für weniger gediegen, als das Mittelbild und jene an den äussern Deckeln mit den karrikirten Juden wieder für geringer. Wahrscheinlich rühren die Deckel etwa von einem Schüler Wilhelms her, wie die alten Meister ja nicht selten diese Parthie, als die untergeordnete, andern Händen überliessen.

Das *jüngste Gericht* an der Wand dem Haupteingang gegenüber, bisher für eine Arbeit von *Meister Stephan*, Wilhems Schüler ausgegeben. Diese Autorschaft aber bestreitet Kugler und hält einen Schüler von Stephan für den Verfertiger, was wir gerne acceptiren, da die Darstellung durchaus keinen günstigen Totaleindruck auf uns machte. Die Anordnung ist im

Wesentlichen dieselbe, wie sie in den meisten ältern und neuern Bearbeitungen dieses Vorwurfs befolgt wird. Oben in den Wolken als Hauptfiguren Christus, Maria und Johannes der Täufer, unterhalb links die Seligen, welche, von Engeln begleitet, durch ein Thor ins Paradies eingehen, rechts die Verdammten – unter ihnen Päpste und Bischöfe – den Teufeln verfallen. In dieser Conception spricht sich nach unserm Dafürhalten eine von der Darstellungsweise des vorigen Meisters sehr verschiedene Richtung aus. Originalität wollen wir zwar der Composition nicht absprechen, aber die ganze Parthie der Verdammten grenzt zu sehr an's Grässliche, Karrikirte, Unästhetische, und der Künstler hat diesen Theil zu unverhältnissmässig laut und stark vorgetragen. Die feinern Motive, – der selbst im Strafernst wieder zur Verzeihung geneigte Strafrichter, der fürbittende Charakter der Maria, die Freude der Seligen, die an sich hübsche Idee des Eingehens durch eine *Pforte* in das Himmelreich – alles dies tritt vor der lärmenden Höllenpredigt so sehr in Hintergrund, dass ein an bessere Auffassungen des jüngsten Gerichts gewöhntes Auge nicht befriedigt werden kann. Wem namentlich das jüngste Gericht von Cornelius lebendig vor der Seele steht, der fühlt sich durch dieses Bild fast unangenehm berührt. Die Figuren sind überdiess grösstentheils formell misslungen. Das Colorit ist im Ganzen härter, als in den vorigen Bildern. Maria dürfte, was Charakterisirung und Incarnat betrifft, am ehesten eine nähere Prüfung aushalten. — Die Seitenstücke zu diesem jüngsten Gericht, welche die Marter der Apostel darstellen, befinden sich im Städel'schen Institut (pag. 166), und machten auf uns einen noch ungünstigern Eindruck.

– Die übrigen Gemälde in diesem Zimmer beschreiben wir etwas kürzer, da sie mehr für Kunstforscher, welche unsrer Führung nicht bedürfen, als für Dilettanten anziehend erscheinen. Die schon öfter angedeuteten

Typen finden sich in ihnen mehr oder weniger vor. Indessen glauben wir doch wenigstens den *Inhalt* der betreffenden Gegenstände angeben zu sollen.

Zwei kleine Bilder stellen die Verkündigung Mariä und die Darbringung im Tempel, ein paar andere die kleinen Einzelfiguren von Johannes dem Evangelisten und Paulus dem Apostel dar, welche sämmtlich nach ihrer harten und rohen Zeichnung und der dünnen Färbung aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts stammen, also zu den *ältesten* vorhandenen Staffeleibildern zu zählen sein dürften.

Wohl ungefähr aus derselben Zeit ein kleines Gemälde, Christus am Kreuz darstellend, dabei Maria, Johannes und der knieende Donatar.

Die Anbetung der h. drei Könige mit den Seitenfiguren des h. Geron und der h. Ursula (sammt ihren Genossen). Püttmann hält dieses Bild für eine verkleinerte Nachahmung des Dombildes, — »von einem nicht sonderlich begabten Zeitgenossen« verfertigt.

Die Grablegung und Geisselung verrathen tieferes Eingehen in Wilhelms Schule.

Eine Passion von krauser Gruppirung und sonderbarer Anwendung der Farben (grüngemalte Pferde!) belustigt des Barrocken, Sonderbar-Eigenthümlichen wegen mehr, als es anspricht oder höhere Empfindungen erweckt.

Eine Kreuzigung mit den Schächern und vielen Figuren. Dieses Gemälde übertrifft in verständiger Anordnung das vorige. Püttmann schreibt es dem Lehrer des Meister Wilhelm zu. — Seltsam genug, bemerkt er, sind auf das Lederzeug der prächtig geschirrten Pferde wirkliche Knöpfe oder Münzen von Blei und Kupfer genagelt. Das ist natürlich eine Abnormität, und heutzutage würde ein Künstler, der sich dergleichen erlaubte, in allen kritischen Blättern ausgelacht.

Vier kleinere Bilder: Christus am Oelberg, Christus vor dem Richter, die Kreuzabnahme und die Himmelfahrt sind von sehr unbeholfenen Formen.

Zweites sehr grosses Zimmer.

Man sollte glauben, aus dem reichen Wallraf'schen Vorrath von alt-cölnischen Bildern wären je die vorzüglichsten ausgewählt und in diesem weiten Saale untergebracht worden. Dem ist nicht also. Nur ein Paar cölnische Gemälde ziehen hier unser Interesse auf sich, die übrigen sind sehr mittelmässig. Dann findet sich freilich aus andern altdeutschen Schulen einiges sehr Gute vor. Aber den Cölnern hätte man zuerst Raum anweisen und nur altdeutsche Bilder von *ausgezeichneter* Qualität aufnehmen sollen. Denn Geringes aus der altdeutschen Schule bekommt man auch anderwärts genug zu sehen. Aber *ächt* cölnische und zugleich gute Gemälde sind überall seltener.

An der Wand rechts am Fenster.

Der Tod der Maria, bisher dem bekannten niederländischen Maler Schoorel († 1562) zugeschrieben, nun aber nach den übereinstimmenden Ansichten von Passavant und Kugler für das Werk eines cölnischen unbekannten Malers erklärt, welcher etwa der Lehrer von de Bruyn (pag. 348) gewesen sein könnte. Dieselbe Gomposizion, übrigens besser in Anordnung und Färbung, findet sich in der Pinakothek in München (Cab. 5) und sie galt bisher ebenfalls für Schoorel, wird aber von denselben Kunstgelehrten jetzt dem gleichen unbekannten cölnischen Maler vindizirt. In dem vorliegenden Gemälde, das offenbar eine Nachahmung des Münchner Bildes ist, liegt Maria, wie in dem letzten, auf dem Sterbebette, von den Aposteln umgeben. Petrus knieend liest in der Bibel. Als Flügel- oder Seitenbilder links zwei männliche Donatare mit den Heiligen Dionys und

Georg, rechts zwei weibliche Donatare nebst zwei weiblichen Heiligen, Christina mit dem Mühlstein, an dem sie in's Wasser geworfen worden (sie tauchte nach der Legende wieder auf) und die h. Jodula. Das Bild trägt die Jahrzahl 1515, stammt also schon aus der anbrechenden Uebergangszeit von der alten in die moderne Malerei, bewegt sich übrigens doch noch entschieden in den frühern Formen. Haltung, Perspective, überhaupt jener erst später hauptsächlich durch die Italiener errungene und verbreitete harmonische Vortrag findet sich nur theilweise vor. Man verlangt auch diese Eigenschaften von so alten Bildern nicht. Es gehört vielmehr die originelle Behandlungsweise, wie wir sie hier sehen, zu den charakteristischen Merkmalen jener alten Kunst. Entschiedene Vorzüge aber hat das Bild rücksichtlich der Individualschilderungen und des Colorits. Einige Apostel sind sehr charakteristisch aufgefasst, der Kopf der Maria edel, auch rein von neueren Zusätzen; Stoffe und Geräthschaften, überhaupt alle Nebendinge mit unendlichem Fleiss ausgeführt. Das Bild steht hierin den besten altniederländischen Werken nicht nach. Das Ganze macht einen günstigen Eindruck und wer den altdeutschen Formen nicht von vorneherein abhold ist, wird gern vor diesem Gemälde verweilen.

Die *Kreuzabnahme* (über dem vorigen Bild hangend), bisher Israel von Meckenen, jetzt dem Meister der Lyversberg'schen Passion (pag. 345) zugeschrieben. Das Hauptgemälde auf Goldgrund enthält die Darstellung, wie Christus vom Kreuze genommen, durch Nikodemus und Joseph von Arithmathea nach der Grabstätte getragen wird (s. Ev. Joh. 19), neben ihnen Maria und Johannes, zur Seite links St. Andreas, rechts Matthias, unten die Jahrzahl 1488. Auf dem rechten Flügelbild (v. 1508) Apostel Philippus mit einem knieenden Donatar; auf dem linken Flügel (v. 1494) Apostel Andreas mit dem Donatar. Diese Nebenfiguren keineswegs bedeutend, auch

gewiss nicht von demselben Meister, von dem das Hauptbild herrührt. *Dieses* hat treffliche Seiten; das *Colorit* zwar scheint uns nicht so gesättigt und zugleich so durchsichtig klar, wie in *Wilhelms* vorzüglichern Werken; es kam uns etwas trockener vor. Aber in der *Gruppirung* entwikkelt sich hier eine für die damalige Zeit bemerkenswerthe Geschicklichkeit und in den *Charakteren* finden wir eine sehr ideale Auffassung: Christus der starke, verzeihende, sanfte Dulder; Maria von Kummer zwar gedrückt, aber demüthig in den höhern Willen sich ergebend; auch die beiden Freunde Christi, welche ihn tragen, von sehr ausdruckvollen, ernsten, würdigen Zügen; die übrigen Köpfe im Hauptbild wiederum nicht ohne Gehalt. Die ganze Figur der Maria, der Faltenwurf ihres Kleides, ferner die Figur von Joseph von Arithmathea, welcher Christus die Unterschenkel hält, besser als man sie in altdeutschen oder auch altcölnischen Bildern gewöhnlich trifft. Die berührte männliche Gestalt halten wir nämlich wegen des sehr brillanten, goldgewirkten, bis an die Füsse reichenden Kleides für Joseph von Arithmathea, indem der Künstler gewiss in diesem prunkvollen Gewande den in der Bibel als »reich und angesehen« geschilderten Mann darstellen wollte. Die Stoffe seines Kleides sind ganz prächtig gemalt. Dies Bild repräsentirt wohl den Höhepunkt der altcölnischen Schule. Zu bewundern ist hauptsächlich der, man möchte im guten Sinne sagen, zähe Fleiss, die Ausdauer, mit welcher dasselbe bis zum letzten Moment behandelt ist; dieselbe Liebe, dieselbe völlige geistige Erfassung des Gegenstandes am Ende, wie in der Stunde, da es begonnen wurde. Dies ist übrigens eine charakteristische Eigenschaft der alten Cölnerschule, welcher gewiss niemand Flüchtigkeit oder baldige Ermattung in den Vorsätzen zur Last legen kann. Die Cölnermeister sind in der Regel dem Sänger zu vergleichen, der im letzten Akt einer grossen Oper mit

derselben Haltung auftritt, wie im ersten. Diese Ueberwindung von Müdigkeit zeichnet jeden Meister, welchen Berufes er sei, aus. Diejenigen wissen sie am meisten zu schätzen, welche selbst erfahren haben, was Ausdauer in geistigen Arbeiten heisst.

Von unbekanntem, cölnischem Maler stammt ein folgendes Gemälde: der h. Sebastian im Pfeilregen stehend. Alle martyrologischen Darstellungen, die in der Kunst als ästhetisch legitimirte Kreuzigung Christi etwa ausgenommen, stossen uns meist zurück. Wir fragen, ob durch das vorliegende Bild ein Kunstzweck erfüllt, ob Geist, Gemüth, Gefühl, ob irgend ein edleres Element im Menschen durch dasselbe geweckt oder gehoben werde? Dieser Sebastian nimmt viel Raum ein und hängt neben der Thüre, durch welche wir eintraten.

Die Flügelbilder zum Sebastian stellen dar: links ein im Kerker vor ihm knieendes Weib, rechts die Geisselung des Sebastian; auf den äussern Seiten der Flügel, links Maria mit dem Kinde, die h. Rosa und Agnes, rechts der h. Antonius und Rochus.

Endlich noch ein schauderhaftes Gemälde, das an ein ähnliches auf der Stadtbibliothek in Zürich erinnert (Bd. I. p. 67), eine Anzahl Märtyrer, welche auf Pfähle gestürzt werden.

Ob unter den übrigen Bildern dieses Saales sich noch welche aus der alt-cölnischen Schule befinden, wissen wir nicht. Man hat uns wenigstens keine namhaft gemacht, und jedenfalls müssten sie von unbedeutender Qualität sein, sonst wären sie uns bei unserm eifrigen Begehren nach Aufklärung über diese Schule hoffentlich aufgefallen. Dagegen haben wir noch einiger anderer Bilder altdeutschen Stammes zu erwähnen.

An der Wand neben der Thüre, durch welche wir eintraten: *Jesus* und *Johannes* als Kinder (links von der Thüre), angeblich von *Lucas Kranach* (I. p. 239), je-

denfalls altdeutsch; Carnazion und Ausdruck der Gesichter besser, als die Figuren.

Rechts von der Thüre zwei *männliche Bildnisse* (neben einem Christuskopf), ungefähr in der Weise von *Hans Holbein* (I. p. 315 u. f.) behandelt, mit Wenigem Vieles ausgedrückt, Modellirung und Zeichnung bestimmt. Der eine Porträtirte trägt einen rothen, der andere einen schwarzen Rock mit Pelzkragen, beide schwarzes Barret; die Stellung der Hände bei beiden ungefähr dieselbe, der eine hält in der Linken eine Blume, beide in ihren Rechten die Handschuhe. Auf dem einen, nach unserer Ansicht besseren Bild, die Jahrzahl 1544.

An der Wand rechts von den Fenstern.

Mehrere *Bildnisse*, angeblich von H. Holbein selbst:

1. Ein männliches und ein weibliches (in der untersten Reihe), lebensgross, beide mit der Jahrzahl 1549, der Mann in pelzgarnirtem Rock, die Frau in schwarzem Kleid, weissem Kopftuch, mit reichem Geschmeide behangen. Wer auch der Verfertiger sei, die Malerei scheint uns sehr gediegen. In dem männlichen Porträt aber zeigen sich Restaurazionen (s. das Auge, die Nase, die rechte Hand), indessen nicht in dem Grade, dass die ursprüngliche Malerei dadurch verunstaltet würde.

2. Wieder ein männliches und ein weibliches Bildniss von etwas kleinerem Format, jenes mit der Jahrzahl 1538, dieses mit 1535 bezeichnet. In dem letztern abermals sehr einfache, geschickte Behandlung, gute Carnazion, klare Modellirung, die Zierrathen fein, brillant. Das männliche Porträt (hier erscheint die rechte Hand auf eine Rolle gestützt) weicht im Colorit von den eben bezeichneten Bildern ab, hat weniger Sättigung, ist trokkener. In den vorigen drei Bildern der von Holbein oft angeordnete, grüne Hintergrund; hier der Hintergrund eine Landschaft.

Unmittelbar neben dem Fenster auf dieser Seite.

Zwei *Bettelmusikanten*, angebl. von *A. Dürer* (p. 69); der eine in rothem Mantel und schwarzen Beinkleidern, schlägt eine Art Trommel; der andere in gelber Kappe, grünem Wamms, gelben Hosen, bläst die Pfeiffe. Offenbar erkennt man in diesem Gemälde, das zwar nicht in *allen* seinen Theilen als ganz ausgeführte Arbeit erscheint, einen von den cölnischen Bildern sehr verschiedenen Styl. Die ganze Behandlung ist moderner, freier. Die Figuren sind naturgemässer und zugleich von plastischer Rundung, die Wirkung des Colorits günstig, die Gestalten treten gleichsam aus dem Bilde heraus. Der Kopf des Trommelschlägers (en face) meisterhaft, die Augen ausserordentlich scharf und lebendig, gerade wie sie in Dürer's Bildnissen als charakteristisches Merkmal vorzukommen pflegen (p. 165). Nase und Mund sind ebenso bestimmt, das Incarnat sehr klar, und — einige überarbeitete Stellen in Stirne, Wangen und Nase abgerechnet — von allen überflüssigen Mischungen frei; die Haare, wie sie oft bei Dürer angetroffen werden, lockig und gelblich, auch äusserst fein (gerade so erscheinen sie in seinem eigenen Porträt auf der Pinakothek in München); von derselben meisterhaften Anlage der Bart, kurz ein Kopf, der einem angehenden Künstler über die Behandlung der Malerei sehr belehrende Aufschlüsse geben kann.

An den Pfeilern zwischen den Fenstern mittelmässige altdeutsche Arbeit; am besten die Anbetung der Könige.

An der Wand links von den Fenstern.

Die *Geburt Christi* (auf den Flügelbildern links und rechts die Donatare), vorgeblich von *Joh. Hemmling* (oder Memmling), einem der berühmtesten alt-niederdeutschen Maler. Die Anordnung im Hauptbild hübsch, sogar reich; die Formfehler in den Figuren

muss man abzustreifen wissen. In Maria und Elisabeth gibt sich eine Stimmung frommer Rührung kund, welche offenbar aus dem Innern des Künstlers hervorging und beweist, dass er die Seelenzustände der Menschen klar in seine Bilder zu bringen wusste, was immer nur ganz begabten Künstlern möglich ist. Dem Betrachtenden kann nicht entgehen, wie gut vieles Technische gemacht, mit welcher Eleganz z. B. die Stoffe ausgemalt sind. Die landschaftlichen Hintergründe in den Seitenbildern poetisch componirt, von malerischem Eindruck.

Hemmling oder Memmling soll nach den Einen zu Brügge oder in der Nähe von Brügge 1430, nach Andern zu Constanz geboren sein. Jedenfalls lebte er in Brügge und seine bedeutendsten Werke finden sich dort: die Anbetung der Könige mit der Geburt Christi, die Vermählung der h. Katharina mit Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers und der Evangelisten, Darstellungen aus der Geschichte der h. Ursula, die Taufe Christi, der h. Christoph mit andern Heiligen, das Martyrthum des h. Hipolyt. Auch die Pinakothek in München besitzt treffliche Arbeiten von ihm: die sieben Freuden der Maria (von Schäffer in Frankfurt gestochen), der h. Christoph und Andreas, in welchen Bildern Memling mit Miniaturfleiss alle Köpfe und überhaupt alle Theile ausgearbeitet, und eine ungemeine Kraft und Pracht der Farben entwickelt hat; die landschaftlichen Theile verrathen gutes Studium der Natur. In den sieben Freuden der Maria zeigt er sich zugleich als ausgezeichneten Componisten. Er starb 1499. Ob die vorliegende Geburt unzweifelhaft von ihm herrühre, lassen wir dahin gestellt.

Das *jüngste Gericht* (über der Thüre, die zum dritten Zimmer führt), angeblich von *Mich. Wohlgemuth* aus Nürnberg, Dürers Lehrer, geb. 1434, † 1519. Wie in der Darstellung pag. 455, thronen auch hier neben

Christus Maria und der Täufer; die aus den Gräbern Steigenden sind viel kleiner. Die Seligen ziehen hier wieder durch ein Thor in das, die Himmelswohnungen symbolisirende, Gebäude ein. Bei den Verdammten geht es nicht gar so grässlich zu, wie in dem obigen cölnischen Bilde. Die ganze Darstellung macht aber eine geringe Wirkung. – Wohlgemuth ist übrigens der Stifter, oder gilt wenigstens als der erste hervorragende Meister der fränkischen Schule, die sich in der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg aufgethan hat. Sein Styl wollte uns aber nie recht ansprechen. Auch Kuglern scheint er nicht ganz zuzusagen, wenn er erklärt: »Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in *augenfälliger Einseitigkeit.*« Dann gesteht Kugler dem Meister Wohlgemuth zwar zu, er wisse in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höhern Würde und einer fast abstrakten Schönheit glücklich auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen sei, *mit Absicht an karrikirter Hässlichkeit* festhalte. »Man hat dies letztere, setzt er hinzu, zwar entschuldigt, insofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Gepräge verdanken.«

Saal III.

Eine *Kreuzabnahme*, gerade neben der Thüre, wahrscheinlich von Barthol. de Bruyn (p. 348), also aus der

Spätzeit der alten Cölnerschule. Dieses Gemälde scheint uns von allen denjenigen altcölnischen Bildern, welchen wir jetzt noch in diesen und den folgenden Sälen begegnen und welche theils ebenfalls für de Bruyn selbst ausgegeben werden, theils in seiner Weise gemalt sind, das gelungenste. Es erinnert im Styl an Werke gleichzeitiger Niederländer.

Die folgenden altcölnischen Bilder, wir bekennen es offen, haben uns wenig befriedigt, und wir begnügen uns daher, einfach ihren Inhalt anzugeben. Sie stellen dar:

Christus am Kreuz, daneben die Schächer, unten Maria, ohnmächtig.

Maria vor dem liegenden Kind, halb knieend (ähnliches Motiv in einer Glasscheibe der nördlichen Domfenster), zur Seite ein Engel, endlich die Donnatare; — das Bild trägt die Form eines kleinen Altars.

Christi Leichnam, dabei die klagende Maria.

Christus im Schoosse des Vaters, Engel mit den christlichen Emblemen.

Die h. Anna und Maria mit dem Kinde, auf einer Bank sitzend; hinter einer Mauer erblickt man einige Apostelköpfe; die weiblichen Figuren zu beiden Seiten sollen die Frauen der Apostel darstellen; bei ihnen ihre Kinder.

— Nun gibt uns Püttmann (loc. cit.) noch Kunde von mehrern *nicht* aufgestellten altcölnischen Erzeugnissen. Eine *Ursula*, muthmaasslich von dem Meister des Dombildes, beschreibt er also:

» Die in Lebensgrösse dargestellte Heilige ist in ein blassgrünes Kleid gehüllt und trägt in den Händen Pfeil und Palmzweig. Unter ihrem Mantel erscheinen vier ihrer Gefährtinnen in kindlichem Alter, deren Köpfchen von unbeschreiblich lieblichem Ausdrucke sind. Nach einer vorsichtigen Restaurazion dieses wunderschönen, aber leider sehr verdorbenen Bildes wird es

eine der blendendsten Perlen des Museums sein.« — Sodann fährt Püttmann fort: »Hohe Beachtung verdienen ebenfalls: 1) Ein grosses, symmetrisch componirtes Bild aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, in dessen Mittelpunkt die thronende Maria erscheint, unter ihr Johannes, und zur Seite St. Gereon und St. Ursula. Zwei Rundbildchen auf beiden Seiten enthalten Gott Vater und den heil. Geist als Taube von Engelglorien umgeben. In den Zwischenräumen schweben blaue Engelchen mit sogenannten Schwalbenschweifen. — 2) Ein jüngeres Bild mit der Darstellung der Madonna, von weiblichen Heiligen (St. Apollonia, Catharina, Agnes, Barbara, Rosa etc.) umgeben, und dem Monogr. AME. 3) Die Verspottung des Heilands, von de Bruyn. 4) Der gegeisselte Christus etc. 5) Vier schön behandelte Figuren der h. drei Könige und des Heilandes auf Flügelbildern. 6) Eine eigenthümliche Auffassung der Versuchung des h. Antonius mit rothen Teufeln etc. 7) Christi Auferstehung, mehrere gute Apostelbilder u. s. w.«

Wir kehren zu den Gemälden im *dritten Saal* zurück und heben noch zwei *niederländische* moderne Stücke heraus.

Die Vision des h. Franziscus, angeblich von *Gerhard Seghers*, geb. zu Antwerpen 1589, † 1651, Nachahmer von Rubens, — an der Wand den Fenstern gegenüber. Der Künstler stellt den visionären Moment dar, da Maria dem Franziscus das Ordenskleid übergibt. Die Darstellung nähert sich zwar äusserlich, in der Anordnung, im Colorit u. s. f., der Rubens'schen Weise; aber innerlich ist sie leer, ohne Genialität und Phantasie; Maria, Franziscus und die Engel nicht idealisirt, wie sie in einem Idealbild es durchaus sein sollten. Es erinnerte uns diese Composizion in geistiger oder vielmehr nicht geistiger Beziehung an den Franziscus, den wir p. 68 in Mainz trafen.

Ein grosses Gemälde an der folgenden Wand — Christus, wie er in's Tuch gelegt wird, um bestattet zu

werden, »*aus der Schule von Rubens*«, steht nach unserm Dafürhalten mit dem vorigen auf ungefähr gleicher Stufe. Nur in Magdalena mit der Büchse (ihrem Attribut) links von Christus, ist der Rubens'sche Styl besser getroffen und die Behandlung tüchtig, namentlich das Colorit frisch, lebendig, der Pinsel kühn, breit.

Alle übrigen modernen Bilder in diesem Zimmer übergehen wir absichtlich.

Saal IV.

Hier meist italienische Bilder, denen der Führer, wie oben bemerkt, mitunter Namen anheftet, für deren Aechtheit wir keineswegs bürgen könnten. Wir heben indess einige heraus, die immerhin als verdienstvolle Kunstwerke zu betrachten sind.

An der Wand neben dem Eingang: *Cimon, welchen seine Tochter im Gefängniss mit ihrer Milch nährt*, angeblich von *Guido Reni* (Bd. I. p. 227 und 231). Manches Gute, namentlich in der weiblichen Figur, lässt sich nicht wegläugnen; schwierige Schattirungen, durchsichtige Töne des Helldunkels und dergleichen sind glücklich bemeistert, Busen und Hand weich, rund.

Neben dem Eingang: *ein männliches Bildniss* mit rother Kappe und rothem Kleid, als Arbeit von Titian (Bd. I. pag. 225) ausgegeben. Das Colorit ist wahr und frisch, die Modellirung sicher und bestimmt, doch nicht gerade höchst vollendet, die Totalwirkung günstig, überhaupt Styl und Vortrag tüchtig. Aber das ist gewiss, dass z. B. die Gemälde Titians im Louvre, die übrigens auch zu seinen grössten Meisterstücken gehören, an Geist und an Feuer des Colorits *weit* über diesem Bilde stehen.

Maria mit dem Kind (an der Rückwand), Copie nach Raphael von unbekannter Hand, höchstens äusserlich, nicht in der Tiefe der Auffassung an jenen Meister erinnernd. In der *Malerei* manches Gute.

Die *h. Familie* (dritte Wand), Maria mit dem Kind, Johannes und Joseph — soll von Correggio (I. p. 226) herrühren; wir vermissen hier aber die, diesem Künstler eigene Anmuth in den Physiognomieen, seine Eleganz in den Formen, seine ausgezeichnete Behandlung des Helldunkels, den Schmelz und Saft seines Colorits.

Zwei Tableaux, jedes mit zwei männlichen Köpfen (tiefhangend an gleicher Wand), angeblich von *Paul Veronese* (Bd. I. 226). Die Anlage in beiden Stücken recht gut, die Ausführung nicht sehr ausgezeichnet.

Zwischen diesen wieder ein männliches Bildniss, ein in einem Folianten Lesender, soll von *Tintoretto* gemalt sein, ebenfalls im Ganzen gelungen, aber auch die Vollendung nicht streng bis in die Details durchgeführt. — Es gibt der berühmten Tintoretto's zwei, Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, geb. in Venedig 1512 † 1594, und sein Sohn Domenico, Tintoretto. Der Vater liebte ein energisches Colorit, starke Schattengebung, auch entschiedene Formen, und brachte sehr effektvolle, technisch meisterhafte, auf ein sorgfältiges Naturstudium basirte Werke hervor und zeichnete sich überhaupt als *selbständiger* Künstler aus. Sein Sohn folgte der Richtung des Vaters.

Die *h. Familie* (über der Thüre zum folgenden Saal) die Figuren Kniebilder »von *Sebastiano*«, wahrscheinlich von Sebastian del Piombo, gen. Fra Bastiano Luciano, † 1547. Wenigstens hat der Styl des Bildes Aehnlichkeit mit Arbeiten dieses Künstlers, die wir im Louvre gesehen, z. B. mit dem Besuch der Jungfrau bei Elisabeth. In vorliegender Composizion scheint uns die Anordnung einfach, hübsch. Die Mutter deckt eben das schlafende, nackte Kind mit dem dünnen Gazetüchlein zu, Joseph und Johannes stehen neben ihr. Die Stimmung gemüthlich, die Charaktere zwar nicht ideal, mehr familiär, aber doch bestimmt, unverwischt ausgesprochen. Maria erscheint als eine wackere Hausfrau, das Kind als ein

gesundes, munteres Wesen, nur nicht als Jesuskind; die Formen zierlich, das Colorit in eigenthümlicher Manier gehalten, nicht so warm und saftig, wie bei den meisten Italienern, etwa zwischen dem herben Guercinco und dem weichen Sassoferrato inne stehend, doch im Lokalton trockener als beide; dabei herrscht eine grosse Gewandtheit in systematischer Durchführung der einmal angelegten Töne vor. Uebrigens ist Sebastiano nicht zu den Italienern ersten Ranges zu zählen. — Beiläufig müssen wir doch den Betrachtenden auf den starken Gegensatz aufmerksam machen, der in Richtung und technischer Behandlung zwischen dieser Arbeit und den alt-cölnischen Gemälden besteht.

Saal V.

Bildniss eines alten Mannes, der in einem Buche liest, lebensgross (nahe bei der Thüre), Oelskizze »von G. Flink«, geb. 1616 zu Cleve, † 1660. In manchen Gemälden legte er eine sehr geschickte Behandlung des Helldunkels und der Lichtwirkungen an den Tag Auch in vorliegender Arbeit verräth er einen kecken Pinsel und richtiges Farbengefühl. Fast durchweg wahre, der Natur entnommene Tinten.

Govaert v. Flinck ging bei Rembrandt in die Lehre, er bildete sich indessen doch so ziemlich selbständig aus. Nur in der Technik des *Helldunkels* nahm er Vieles von seinem Meister an. Ein Bild auf der Münchener Galerie, Isaak, der dem Esau den Segen ertheilt (lebensgrosse halbe Figuren), zeigt in dieser Hinsicht seine ausserordentliche Fertigkeit. Auch ein Gemälde im Louvre, der Engel, welcher den Hirten Christi Geburt verkündigt, stimmt im Colorit in hohem Grade mit Rembrandts Manier überein. Strenge, plastische Zeichnung kann ihm dagegen weniger zugestanden werden. Uebrigens componirte Flink keineswegs nur biblische Gegenstände (Isaak und Esau bearbeitete

er zwar mehrmals), sondern, in auffallendem Contrast mit solchen Motiven, stellte er auch Soldatenscenen, Spiel- und Trinkgelage dar, in denen er mehr von Rembrandt abweicht und seiner eigenen Individualität, wie es scheint, freiern Lauf lässt. Dass Flink als *Porträtmaler* sehr Verdienstliches leistete, ist bekannt, und das vorliegende Bildniss liefert dafür den Beweis. Zu seiner Ehre wird ihm nachgesagt, er habe, als er Rubens und van Dyck's Gemälde kennen gelernt, an seiner eigenen Kunst momentan verzweifelt, sich aber dann zu neuer Anstrengung aufgerafft. Wer in dem Spiegel fremder Grösse erkennt, woran es ihm selbst noch gebricht, dem kann man, seine ausdauernde Liebe zur Kunst vorausgesetzt, neue Fortschritte garantiren. Wir kennen einen jetzt lebenden rheinischen, noch jungen, aber bereits anerkannten Maler, auf welchen die Dresdener Galerie einen so gewaltigen Eindruck machte, dass ihn seine bisherigen Leistungen gar nicht mehr befriedigen. Wir sind überzeugt, diese strenge Selbstprüfung führt ihn um so schneller auf die obere Höhe des Parnasses.

— Wieder ein *männliches Bildniss* (lebensgross, gelbes Kleid, gestickte Aermel), an derselben Wand, »aus der Schule van Dyck's«, ebenfalls tüchtig gemalt. Ueber v. Dyck und seinen Styl, dem der Verfertiger hier mit Erfolg nachstrebte, siehe das unmittelbar folgende und pag. 157.

Zwei Männer, schwarz gekleidet, Kniebildnisse, lebensgross (an der Rückwand), angeblich von *Anton van Dyck* selbst, was nur dann glaublich erscheint, wenn sie aus seiner frühesten Zeit herrühren. Denn den grössten niederländischen Porträtisten (geb. zu Antwerpen 1599, † 1641), der mit seinem Pinsel die Natur bis zur zauberhaften Täuschung wiederzugeben wusste, erkennt man in den vorliegenden zwei Tableaux nicht. Mit Bezug auf v. Dyck verweisen wir auf die vorhin citirte Seite.

Wieder eine Vision des h. Franziscus (s. Saal III), kolossal (an der dritten Wand), für ein Werk von P. P. *Rubens*, v. Dycks grossem Meister, erklärt. Der Künstler wählt den Moment, da Christus nach der Legende dem h. Franziscus erscheint. Wenn die Aechtheit dieses Bildes erwiesen ist, so dient es uns neuerdings als Belege, dass Rubens in seinen biblisch-historischen Darstellungen nicht immer glücklich war. Man sehe nur die Kreuzigung Petri in der Peterskirche (p. 436), und den grossen Rubenssaal in der Pinakothek zu München, wo sich unter 50 Gemälden dieses Künstlers gegen zwanzig biblisch-historische finden, von welchen weitaus die Mehrzahl uns ungenügend vorkam. In dieser Vision des h. Franziscus ist zwar Christus gut *gemalt*, aber nicht sehr *ideal* gedacht, und der h. Franziscus eigentlich niedrig aufgefasst. Das Ganze macht, trotz seiner Kolossalität, keinen Eindruck. Technische Fertigkeit, von welcher übrigens Rubens in andern Bildern stärkere Beweise gab, genügt eben zur Behandlung historisch-symbolischer Motive nicht allein. Die letztern konnten Rub. schon darum nicht glücken, da er *im Ganzen* mehr einer naturalistischen, als idealen Richtung sich widmete und selbst durch seine äussern Verhältnisse, als Diplomat und vornehmer Herr, kaum die ruhige Stimmung und das in sich gekehrte Wesen besass, welche zu solchen Arbeiten nach unserer Ansicht wohl nothwendig sind. Zudem produziren ja auch andere grosse Geister vermöge ihrer Individualität nur in gewissen Sphären Klassisches. Würden Moliere, selbst Shakespeare in einem andern Fache der Schriftstellerei, denn als Schauspieldichter, so Vollendetes componirt haben? Hätte der jetzige Held der französischen Schule, H. Vernet, oder der unlängst verstorbene Meister der englischen Schule, Wilkie, als Maler von überirdischen Dingen wohl jemals Glück gemacht? Sie würden wohl in religiös-ideale Motive immer zu viele realistische Elemente ge-

legt haben. So, scheint uns, ging es auch Rubens. Dessenungeachtet bleiben ihm doch so viele Verdienste übrig, dass, wenn er auch als biblischer Maler kaum zum Vorbild zu nehmen ist, er immer noch als ein höchst bedeutender Künstler dasteht, wie wir dies schon mehrfach (u. a. Bd. I. p. 604) anerkannt haben.

Saal VI.

Hier lauter Porträts, wenn wir nicht irren, sämmtlich von Cölnermalern aus der modernen Periode. Doch konnte man uns von keinem Bilde speziell den Verfertiger angeben, auch schien uns keines wirklich von klassischem Styl, so dass wir weitere Forschungen nach den Namen glaubten unterlassen zu dürfen. Einige von klarem und weichem Colorit stammen wohl von *Geldorf* (p. 353.).

Ad vocem Geldorf kommt uns eben erst zu Sinne, dass in mehreren Zimmern sich von Cölnermalern aus der *modernen* Periode noch einige historische Stücke vorfinden, welche uns aber wirklich so mittelmässig erschienen, dass wir uns nicht entschliessen könnten, mehr als ihre Titel nachzuholen. Es sind: eine Verkündigung von Jerrig (pag. 352), die Geburt Christi, die Steinigung des h. Stephan, die Erweckung des Lazarus, angeblich von *Joh. von Achen* (pag. 352), Grablegung und Salbung Christi von *Hülsmann* (pag. 353), Hagar, welcher der Engel erscheint, von *Pottgiesser* (pag. 354).

Saal VII.

Hier sehr gemischte Darstellungen.

Das *Hauptbild* an der Wand rechts vom Fenster stellt den jetzigen *König von Preussen* noch als Kronprinz dar, wie er zu Pferde von der Parade zurückkehrt, begleitet von den ebenfalls berittenen *General Pfuel* (Profil) und dem Generalmajor *von der Lundt*, Kommandanten von Cöln; die Figuren lebensgross. Im tiefern Mittelgrund preussische Kavallerie; im Hintergrund der Cölnerdom. Das Bild ist 1834 von *Simon Meister* (pag. 365) gemalt. Die

Gruppirung ist, wie in andern Composizionen dieses Künstlers, die wir kennen, vortrefflich, so natürlich und einfach, Alles so ohne Ziererei und Künstelei, dass man glaubt, wirkliche Gestalten vor sich zu sehen. In der ganzen Darstellung herrscht Bewegung und Mannigfaltigkeit vor, das Geschnürte, Steife, welches den Parade-Costüm- oder Uniformbildern oft anklebt, ist sorgfältig vermieden. Sodann hat der Künstler die grossen Formen und Maassen völlig zu bändigen gewusst, im Coloriren alles breit und kühn angelegt und kräftig ausgeführt. Nur ein der Formen, wie der Färbung vollständig kundiger Meister kann ein solches *Ensemble* herausbringen. Auch im Einzelnen hält das Bild die Prüfung aus. Die Physiognomieen tragen den Stempel grosser Aehnlichkeit und doch malte Meister den König gleichsam nur im Fluge in einem Nebenzimmer bei geöffneter Thüre, während dieser in Cöln einem Diner beiwohnte. Die Pferde erinnerten uns, namentlich des Königs Schimmel, ganz an H. Vernets Pinsel: schöner Bau (Leib), edle Race, feuriges Auge, schnaubende Nüstern und im Moment aufgefasst, als der gewandte Reiter das schöne Thier eben in raschen Galopp setzt. Die Zierrathen endlich an Uniformen, Degen, Sattel- und Lederzeug u. dgl. fleissig. Doch das Werk lobt den Meiter; wir dürfen abbrechen.

Ueber der Thüre ein *Stillleben*, Gefässe, Speisen u. dgl., unbekannt von wem, aber alles mit grosser Treue nach der Natur gemalt und gut angeordnet.

Unterhalb das Bildniss des Thiermalers *Franz Snyders* (p. 68), soll von *ihm selbst* sein. Es gleicht auf jeden Fall dem Porträt, welches van Dyck von ihm gemalt hat und das sich auf der Pinakothek in München befindet (Kat. No. 212); aber die ganze technische Behandlung zeigt, wenn das Bildniss wirklich von Snyders ist, dass sein grosses Talent doch nicht weit über sein spe-

cielles Fach hinausreichte; dass er zwar alle möglichen Thiere, namentlich das Wild trefflich darzustellen, aber den Menschen nicht so gut zu porträtiren verstand. Als Thiermaler nimmt er gewiss den ersten Rang unter den Niederländern ein. Siehe über ihn auch Bd. I. pag. 605.

Endlich an der langen Wand dieses Zimmers noch ein *Hahnenkampf*, grosses und gutes Gemälde von *Melchior Hondekoeter*. Kugler (Kunstgeschichte), der mit seinem Scharfblick überall die charakteristischen Merkmale in den Richtungen der Künstler herausfindet und dem Leser klar vor Augen stellt, weist nach, wie die niederl. Thiermalerei in den vorigen Jahrhunderten in specielle Branchen zerfiel. Die *einen* Maler, zu denen besonders Franz Snyders gehörte, führten hauptsächlich die bedeutendsten Wildthiere in kolossalem Maassstabe aus und stellten sie theils in Kämpfen unter sich dar, — eine Löwin, die einen wilden Eber erlegt, Löwen, die einen Rehbock verfolgen u. s. w. (wie solche von Snyders auf der Galerie in München sich befinden), — theils malten sie jene Thiere, wie sie von Hunden gejagt werden, theils führten sie dieselben in Stillleben dem Publikum vor »als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden« (Kugler). Solche grosse Gemälde aus dem weidmännischen Leben schmückten vorzüglich die adeligen Jagdschlösser. *Andere* Künstler, wie Weenix, legten sich vorzugsweise auf die Darstellung des *Federwildes*. *Wieder andere*, z. B. *Melchior Hondekoeter*, von dem das vorliegende Bild, begnügten sich »minder aristokratischen Sinnes« mit Darstellung von Hühnerhöfen. Ein Bild von Hondek. mit solchen Hausthieren trafen wir in Mannheim, Bd. I. pag. 604. Dort ist auch über ihn selbst noch Einiges nachzulesen. — Sonst nichts von Bedeutung in diesem Saale.

Saal VIII.

Neue Bilder.

Die *trauernden, gefangenen Juden*, von *E. Bendemann* (s. Düsseldorf), die Figuren überlebensgross, in sitzender Stellung, das Bild oben im Halbkreis sich schliessend mit der Ueberschrift: »An den Wassern zu Babylon sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.« Der Künstler stellt uns eine jüdische Familie niedergedrückt und in stummer Verzweiflung dar. Der Grossvater in der Mitte der Seinigen, einst ein Angesehener und Weiser seines Stammes, in vielen Künsten bewandert, auch Gott mit Lobgesängen und Dichtungen mit der David'schen Cither preisend, jetzt zu der Kette verurtheilt, gefangen im fremden Lande, ohne Aussicht auf Rettung für sich und seine Familie, gibt sich tiefer Trauer hin; die Cither entsinkt seiner Hand. Neben ihm zur Rechten eine seiner Töchter, den Säugling in ihrem Schoosse, mit ihren Gedanken, mit ihrem nagenden Heimweh hinüber in die fernen zerstörten heimatlichen Mauern sich versetzend, wo ihr Gatte unter dem Schutte begraben liegt; der Säugling ängstlich sich an die Mutter schmiegend, als fürchtete er, die bösen Menschen, die seinen Vater umgebracht, möchten auch noch die Mutter rauben. Zur Linken des Vaters eine zweite jüngere Tochter, ihr Antlitz zum Theil in seinen Schooss verbergend, über das allgemeine, wie über ihr specielles Unglück — denn auch sie verlor wohl einen liebenden Freund — innigst betrübt. Neben ihr die dritte Tochter, stumm, nachsinnend und ihrem Schmerz über die unglücklichen Brüder und über das ganze unglückliche Volk sich überlassend; sie scheint eine begabte Dichterin, eine musikübende Jungfrau gewesen zu sein und alle ihre Sympathie, ihr ganzes Herz ihrem Volke geschenkt, demselben ihre patriotischen Lieder gewidmet zu haben. Jetzt verstummt auch ihre Zither, schweigen ihre Lieder. Wenn wir den Alten und sie

betrachten, so scheinen sie uns von solcher Stimmung erfüllt, dass die ersten Laute, die sie geben können, bittre Lieder sein werden, gesogen aus den Thränen und dem Blute ihres Vaterlandes, voll verzehrenden und racheschwangern Inhalts. Das Feuer dieser Geister, das jetzt von dem Gewicht des Unglücks momentan gedämpft und niedergedrückt ist, wird um so heller auflodern, wenn es die Decke endlich gewaltsam durchbricht.

Bendemann, obwohl er uns hier nur eine einzelne Familie darstellt, hat doch hauptsächlich den *historischen* Standpunkt hervorgehoben und führt das Specielle nach wahrer symbolischer Kunstform auf eine allgemeine grosse Bedeutung zurück. Er enthüllt uns in diesem Bilde das tragische Schicksal einer ganzen geknechteten und theilweise zernichteten Nazion, hier im Besondern die Unterjochung der Juden nach der Zerstörung Jerusalems durch *Nebukadnezar*, welcher sie bekanntlich (im sechsten Jahrhundert vor Christo) in grosser Zahl nach Babylon in die Gefangenschaft führte. Daher die Ueberschrift, daher im Hintergrund Babylon und der Euphrat. Ohne die Ueberschrift des Künstlers könnte das Bild auch die spätere Unterwerfung und Zernichtung desselben Volkes durch Titus symbolisiren. — Diese grossartige ideale Auffassung muss auf Jeden, dem der Untergang von Nazionalitäten ein trauriger Gedanke ist, der ihn unwillkürlich zu tiefen Betrachtungen hinzieht, mächtig wirken.

Der Künstler kann in unsern Augen seinen Beruf kaum edler erfüllen, als indem er durch seine Composizionen indirekte die Begriffe von Menschenrecht, Achtung vor Christen, Juden oder Heiden, die alle aus der Hand desselben Schöpfers hervorgegangen sind, pflanzt, und an der Zerstörung religiöser Vorurtheile arbeitet. Dies scheint uns wenigstens *mit* zur Aufgabe der *heutigen* Kunst zu gehören. Bendemann hat, indem er das schwere Unglück des jüdischen Volkes schildert

und somit Theilnahme für dasselbe zu erwecken weiss, *indirekte* die Gegenwart gemahnt, einem Stamme die allgemeinen Menschenrechte nicht zu verweigern, der neben allerdings vielen Schacherseelen auch Glieder genug zählt, welche mit bürgerlichen Tugenden völlig ausgerüstet sind.

Wie das Motiv, die Stimmung und die Anlage, so ist auch die technische Ausführung im Ganzen wie im Einzelnen gediegen. Die Physiognomieen entsprechen der meisterhaften Motivirung, die Figuren sind von plastischer Wahrheit, das Colorit, voraus die Carnazion, der Düsseldorferschule würdig. Man betrachte den Alten; wie schön ist sein Kopf zu Ende geführt, wie natürlich die Gesichtsfarbe, wie meisterlich Bart, Hände u. s. f.; ferner, wie fein der Teint der Mutter, ihr Kind, wie zart und weich, wie elastisch und rund die Modellirung. Die Draperie endlich breit und körnig, nirgends kleinlich. Mit Einem Wort das Ganze ist im grossen Styl gehalten.

In demselben Saale der *Klosterhof* von *C. F. Lessing* (s. wieder Düsseldorf), eine originelle, wir möchten sagen, dramatische Behandlung eines landschaftlichen Gegenstandes; in geringem Raum mit wenig Mitteln sehr Vieles geleistet. Der Klosterhof ist klein, eng; ein Paar Tannen, einige steinerne Monumente vor den rundbogigen Hallen des Klosters u. dgl. machen die Gegenstände im Vordergrund aus. Allein diese erhalten nun durch die schon lange angesetzte, mit ihnen gleichsam verkörperte Schnee- und Eiskruste so wundersame Formen, dass man glaubt, gespensterhafte Gestalten dem Boden entsteigen zu sehen. Mit dieser melancholischen, schauerlichen Stimmung harmonirt dann auch die weitere Motivirung: im Mittelgrund die schon berührte Klosterhalle im Rundbogenstyl; in der innern Halle, in welche man hineinsieht, ein Sarg. Die Lampe brennt, das Hochamt wird sofort beginnen; die Geistlichen zie-

hen schon hin. Das Bild überrascht, es regt die Phantasie auf, wir spinnen die Gedanken des Künstlers, die er nur andeuten konnte, selbst weiter fort, d. h. wir malen uns das ganze klösterliche Leben, das Schicksal des Todten, der in der Halle liegt, in unsrer Imaginazion aus. Man fühlt sich in diesen Klosterhof gleichsam durch eine geheime Macht hineingezogen. Dieses Bild, das wir seiner eigenthümlichen Motivirung, wie auch der meisterlichen Malerei wegen hoch schätzen, hat uns, nur in anderer Weise, ebenso frappirt, wie Lessings ausgezeichnet schöne Landschaft, die wir bei John in Frankfurt (pag. 208) sahen; beide Gemälde zeigen die grosse Virtuosität der Künstler im Landschaftsfache.

In diesem Saale noch ein gutes Architekturbild, von Prof. *P. F. de Noter*, Landschaftmaler zu Gent, 1838 verfertigt. Er hatte schon auf frühere Kunstausstellungen Arbeiten eingesandt, die wir aber nicht kennen, z. B. die Ansicht der Stadt Gent, Landschaft aus Savoyen, Albrecht Dürer in der Kirche St. Bavon zu Gent das Altarbild von Johann van Eyck betrachtend. P. de Noter, geb. 1779 bei Mecheln, geniesst, laut Nagler, als *Landschaft- und Architekturmaler*, namentlich in der letztern Eigenschaft, eines verbreiteten Rufes, und gewann schon in frühern Jahren mit seinen Bildern zu Gent, wo auch von seiner Hand Vieles sich vorfinden soll, mehrmals in öffentlichen Concursen den Preis.

Ausgangssaal.

Ueber der Thüre das Porträt des würdigen *Wallraf*, allem Anscheine nach sehr kenntlich, auch recht brav gemalt, von *Aeg. Mengelberg* (p. 356).

Hier auch noch ein männliches Bildniss auf grünem Grund, Jahrzahl 1524, wahrscheinlich von *Barth. de Bruyn* (pag. 348), sehr gediegen. Es ist technisch so meisterhaft, dass es unter allen übrigen Stücken dieses Saales

sogleich in die Augen springt. Irren wir uns in dem Autor nicht, so bestätigt dies Porträt neuerdings die grosse Tüchtigkeit von *de Bruyn* als Bildnissmaler.

Am Schlusse unserer Betrachtung über die Gemälde dieser Sammlung möchten wir vorschlagen, dass wenn man nicht bald ein neues Museum errichtet, wenigstens die Bilder in den »geheimen Kammern« in ein anderes, öffentliches Gebäude gebracht, das Vorhandene *katalogisirt* und möglichst geordnet aufgehängt würde. Es geschähe dies im Interesse der Kunst und der Stadt Cöln selbst.

Bestandtheil der Wallraf'schen Sammlung sind endlich, wie oben bemerkt, die auf dem Rathhaus befindlichen Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte. Die beiden letztern belaufen sich (pag. 441) über 40,000 Blätter. Ob sie in der Regel dem Publikum offen stehen, wissen wir nicht. Uns blieben sie schon desshalb verschlossen, weil Herr de Noel, unter dessen Schlüsseln sie verwahrt sind, auf Reisen war. Sollte ein neues Museum gebaut werden, so würde wohl auch dieser Theil der Wallraf'schen Sammlung dahin gebracht und vielleicht dem Publikum, wie diess in Frankfurt (pag. 142) und auch in Carlsruhe (Bd. I. pag. 532) geschieht, in Rahmen und Portefeuilles nach und nach das Wichtigste davon mitgetheilt. Es liegt in der Tendenz unserer Zeit, überall die Kunstsachen dem Publikum möglichst zugänglich zu machen und es durch Belehrung immer mehr zur Kunst heranzuziehen. In der Voraussetzung also, dass in Zukunft in der Wallraf'schen Sammlung ein eigenes Kupferstichkabinet constituirt werde, wollen wir eine ganz gedrängte, allgemeine Uebersicht der wichtigern Erscheinungen in der edlen Kupferstecherkunst hier einschalten, nicht zweifelnd, dass sie für Betrachtung der Wallraf'schen Kupferstiche einst als Leitfaden dienen könne. Dies zugleich der Schluss unsers Berichtes über das Städtische Museum.

Geschichtliches über die Stechkunst.

Wie in der Malerei die Tempera- und Freskofarben und die Aquarell-Miniaturen dem Oelmaterial vorhergingen, so erscheint die Holzschneidekunst als der Vorläufer der Stechkunst. Es wird mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit behauptet, dass die *Holzschneidekunst* den Spielkarten, welche in Deutschland schon 1300 bekannt gewesen, ihre Entstehung verdanke. Der Stoff der Karten und die dabei angewandte Manipulazion ist jedoch nicht genau ermittelt, und selbst aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, wo grosse Innungen von Kartenmachern in Ulm, Augsburg und Nürnberg bestanden, hat sich kein Blatt mehr erhalten. Der starke Handel mit den Karten in alle Länder führt jedoch darauf, dass sie schon sehr frühe nicht durch unmittelbare Handarbeit, sondern durch *Ueberdruck* hergestellt wurden. Der älteste bekannte Holzschnitt, der dem *Kunstgebieth* angehört, stammt aus dem Jahr 1423, und stellt den h. Christoph dar. Ohne Zweifel gingen die Blätter der damaligen und der nächstfolgenden Zeit von den Klöstern aus, waren aber noch sehr roh und unbeholfen.

Unter *Albrecht Dürer* (im sechszehnten Jahrhundert) nahm diese Kunst eine bessere Richtung; schon sein Lehrer *Mich. Wohlgemuth* übte dieselbe und Dürer brachte dann eine tiefere Zeichnung hinein. Neben ihm bildeten sich noch andere tüchtige Holz- oder Formenschneider in Deutschland, wie *Burgkmayr*, *Scheuffelin*, *Luc. Kranach*, *Hans Holbein und Hans Lützelburger*, der hauptsächlich nach Holbeins Zeichnungen geschnitten haben soll.

Schon nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts drängte die Vorliebe der Künstler und des Publikums für den schönern und erfolgreichern *Kupferstich* den Holzschnitt zurück und im siebenzehnten Jahrhundert kam in der letztern Kunstart vollends Unbedeu-

tendes, etwa Randverzierungen zu Büchern oder Titelblätter, in Deutschland heraus. Nur in den Niederlanden erhielt sie sich unter *Rubens* durch *C. Jegher*, der nach ihm schnitt, momentan auf einer gewissen Höhe.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts rief in England *Thomas Bewick* († 1828) den beinahe ganz entschlafenen Holzschnitt wieder in's Leben, der auch dort *gegenwärtig* von vielen tüchtigen Künstlern geübt wird, von *Folkard*, *Wright*, *Thompson*, *Bonner* u. A. in London. Auch in Frankreich und Deutschland entwickelt sich diese Kunst wieder: unter den französischen Holzschneidern nennen wir nur *Andrew*, *Best*, *Leloir*, *Porret*, *H. Brevière*, *Cherrier*, *Lacoste*, *Leclère*, u. A. in Paris; unter den Deutschen: *Braun*, *Neuer* u. A. in München, *Gubitz*, *Unzelmann*, *Vogel* etc. in Berlin, *Buemann* in Wien, *Lödel* in Göttingen, *Bürkner* in Düsseldorf u. s. f.

Ueber die *erste Entstehung des Kupferstichs* fehlt es auch an genauen Nachrichten.*) Doch soll nach der Tradizion *zuerst* ein florentinischer Goldschmied *Maso Finiguerra* um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Versuche gemacht haben, seine in Gold und Silber eingegrabenen Verzierungen auf Schwefelmasse und von dieser auf Papier abzuziehen. Von *Mantegna* (geb. 1431 zu Padua) wurde die Kupferstecherei schon mehr ausgebildet. Uebrigens treffen wir auch in Deutschland schon im fünfzehnten Jahrhundert Kupferblätter und Kupferstecher, so dass der *italienische* Ursprung dieser Kunst nicht so ganz ausser Zweifel liegt. Wenn auch bestritten, so ist doch wahrscheinlich *Franz von Bocholt*, aus dem Herzogthum Berg gebürtig, der älteste dem Namen nach bekannte Stecher, über dessen

*) Ausführliches über Kupferstecherkunst siehe in Gottlob von Quandt: Entwurf einer Geschichte der Kupferstecherkunst; ferner in Bartsch und Longhi.

Geburts- und Todesjahr man aber nichts Genaues weiss. Dann folgt *Israel von Meckenen*, dessen ältestes bekanntes Blatt von 1462 stammen soll; hierauf *Martin Schön* (I. pag. 279) und Andere. Schön macht gleichsam die Schlussfigur dieser *ersten Epoche* der Stechkunst aus, deren Arbeiten sich im Durchschnitt noch durch sehr rohe und mangelhafte Behandlung des Kupfers, eine starre, trockne Zeichnung, schwere Schattirung und drgl. charakterisiren.

Die *zweite Epoche* beginnt in Italien mit Antonio Raimondi, Raphaels Kupferstecher, bekannt unter dem Namen *Mark Anton*, geb. zu Bologna 1488; in Deutschland wieder mit *Albrecht Dürer*, an welchen sich die Nürnberger *Georg Penz*, *Barthol. Beham*, dessen Neffe *Hans Sebald Beham*, ferner *H. Aldegrever*, *A. Altorfer*, *L. Kranach* und Andere anschliessen. Die Blätter dieser *zweiten Epoche* zeichnen sich im Durchschnitt vor jenen der ersten durch grössern Gehalt, körnigere Behandlung, naturgemässere Formen aus. M. Anton führt einen besonders sichern Grabstichel, seine Figuren erhalten plastische Bestimmtheit. Auf die malerische Wirkung des Styls legte er kein Gewicht. Dürer dagegen suchte schon mit der Schärfe der Zeichnung durch richtige Schatten- und Lichtvertheilung wenigstens in vielen, wenn auch nicht in allen Blättern einen gefälligen Vortrag zu verbinden, er *malte* schon zum Theil mit dem Grabstichel; seine Schraffuren ordnen sich mehr nach bestimmten Regeln und er führt sie mit mehr Sorgfalt aus. In vielen andern Kupferstichen jener Zeit dagegen sehen wir noch die Steifheit der ersten Epoche fortbestehen, die Töne ohne Glanz und Abwechslung, Carnazion, Draperie, Hintergrund, Beiwerke, Nebendinge, wie Haare, Pelz u. s. f. — auf ganz gleiche und meist monotone Weise behandelt.

In der *dritten*, den spätern Theil des sechszehnten Jahrhunderts und das siebenzehnte umfassenden *Epo-*

che treffen wir vorerst in *Italien* einige erwähnenswerthe Kupferstecher, wie *Augustin Caracci*, † 1602, *Stephan della Bella*, † 1664, *Cornelius Bloemart*, zwar von Utrecht gebürtig, aber die meiste Zeit in Rom lebend, † 1680. Uebrigens fängt diese Kunst damals schon in *Deutschland* stark an zu sinken, es finden sich fast keine Kupferstecher von höherer Bedeutung mehr hier vor. Der dreissigjährige Krieg wirkte auf alle Gebiethe der Kunst hemmend ein. Nur *Joachim von Sandrart* (pag. 91) und *Wenzeslaus Hollar* (geb. zu Prag 1607), der aber die meiste Zeit in England lebte, haben sich einigermaassen hervorgethan. In den *Niederlanden* dagegen zeichneten sich neben manchen andern besonders zwei Kupferstecher aus: *Heinrich Goltzius*, † zu Harlem 1617, und *Niclaus de Bruyn*, der um dieselbe Zeit wirkte. Von Goltzius an theilte sich dieser Zweig in zwei Richtungen, in die eigentliche *Kupferstecherkunst* und in die *Radirung;* der letztern lagen besonders *Rembrandt*, *Adrian v. Ostade*, *Nic. Berghem*, *Paul Potter*, *Waterloo* u. s. w. ob. In *Frankreich* fasste die Kupferstecherei damals ebenfalls Wurzel, während sie früher wenig scheint kultivirt worden zu sein, so dass von eigentlich *berühmten ältern* Meistern dieses Fachs unsers Wissens nicht gesprochen werden kann. Als einer der ältesten, wenn nicht als der älteste französische Stecher von übrigens unbedeutenden Kräften erscheint *Noël Garnier*, der zu Dürers Zeit gelebt. Unter den Stechern des siebenzehnten Jahrhunderts heben wir heraus *Jakob Gallot*, geb. zu Nancy 1593, † daselbst 1635, *Claude Mellan*, geb. zu Abbeville 1601, † zu Paris 1688, *Franz Poilly*, geb. zu Abbeville 1622, † zu Paris 1693, *Robert Nanteuil*, geb. zu Rheims 1630, † daselbst 1678, *Nicolaus Pitan*, geb. zu Paris, nach Andern zu Antwerpen 1633, † zu Paris 1676, *Anton Masson*, geb. zu Orleans 1636, † zu Paris 1700, *Gerhard Audran*, geb. zu Lyon 1640, † zu

Paris 1703, endlich besonders *Gerhard Edelink*, 1649 geboren, zwar von Antwerpen, aber in Paris lebend und wirkend; er starb auch daselbst 1707. Ihn erklärt Quandt für den Stifter einer eigenen Schule, »der die höchste Fertigkeit in dem Gebrauche des Grabstichels erreichte und sich dessen als Mittel bediente, um *Form und Farbe*, so weit diese erreichbar ist, seinen Stichen zu geben.«

In technischer Beziehung weichen die italienischen, deutschen, niederländischen und französischen Kupferstecher dieser *dritten Epoche* mitunter sehr von einander ab, und es hält schwer, sie in *eine* Kathegorie zu bringen. Doch glauben wir *einen* gemeinsamen Punkt ihres Strebens darin zu erkennen, dass sie den Styl der frühern Periode zu modificiren, auf äussere Eleganz mehr Studium zu verwenden suchten, als ihre Vorgänger. Einer von ihnen, *Mellan*, verfiel aber in eine ganz sonderbare Manier; er wollte alles nur mit Einer Strichlage, statt mit Schraffirungen leisten. Er hat z. B. einen Christuskopf so gestochen: er bediente sich einer Spirallinie, welche auf der Nasenspitze anfängt, in den Schatten sich verstärkt, in den Lichtern verdünnt, allein bis in den äussersten Winkel des Blattes ununterbrochen um den Mittelpunkt herum in Wellen-Linien sich fortsetzt. Im Gebieth des Manirismus kann man kaum eine tollere Erfindung machen.

Im *achtzehnten* Jahrhundert haben sich in Italien als Kupferstecher hervorgethan: *Dominico Cunego*, geb. zu Verona 1727, † zu Rom 1794, *Johann Volpato*, geb. zu Bassano 1730, † zu Rom 1803, *Franz Bartolozzi*, geb. zu Florenz 1730, der aber später lange in England, dann in Lissabon lebte, und dort 1813 starb. — Deutschland noch immer nicht sehr fruchtbar an ganz grossen Kupferstechern, weist doch wieder einige achtungswerthe Namen auf: *Georg Friedrich Schmidt*, geb. zu Berlin 1712, zwar lange in Paris lebend, *Daniel Niclaus Chodowiecky*, geb. zu Danzig 1726. Direktor der kön-

Akademie der Künste in Berlin, † das. 1801, *Christian Friedrich Müller*, geb. zu Stuttgart 1783 † 1816, und mehrere andere. — In den Niederlanden herrscht während dieser Periode geringere Thätigkeit in der Stechkunst, als in Frankreich, wo dieselbe unter Ludwig XIV. dergestalt blühte, dass, wie Quandt sagt, Paris als die Hochschule dieses Fachs betrachtet werden kann. »*Johann Georg Wille*, geb. bei Giessen 1717, der früher das Büchsenmacherhandwerk gelernt, und erst als Gesell in Strassburg sich auf die Kupferstecherkunst legte, ging dann nach Paris und bekam dort anfänglich für eine Platte nicht mehr als 6 Frkn.; allein sein Ruf stieg bald, und *als der Stifter einer neuen Kupferstecherschule* ward er allgemein anerkannt.« Er starb zu Paris 1808.

Mit Bezug auf die Technik dieser sämmtlichen Kupferstecher möchten wir wiederum nur einen einzelnen Punkt herausheben, in welchem sie sich mit geringen Ausnahmen berühren und der zugleich als Kennzeichen dieser *vierten Epoche* dienen kann. Es ist das Streben, nicht nur *in Umriss und allgemeiner Haltung* den Forderungen, welche man z. B. an eine fertige Tuschzeichnung stellt, zu genügen, sondern selbst im *Einzelnen* das *Colorit* nachzuahmen. Den feinsten Sammt, den luftigsten Schleier, die schimmerndsten Stoffe suchte man *gemalt* auszudrücken. Auch der zarte Teint ward anders behandelt, als der rauhe, das schwarze Haar anders, als das blonde u. s. w. Manche, wie gerade *Wille*, haben hierin die Grenze des Möglichen und zugleich Natürlichen erreicht, während andere sie überschritten und in Künsteleien geriethen.

Die *fünfte und letzte Epoche* beginnt in Italien mit *Raphael Morghen*, geb. 1758 zu Florenz, † 1833, und *Giuseppe Longhi*, geb. zu Monza 1766, † zu Mailand; in Frankreich mit *A. G. L. Boucher-Desnoyers*, geb. zu Paris 1779. Diese Männer dominiren gleichsam als Triumvirn im Gebieth der Kupferstecherkunst und stre-

ben zwar die möglichste Färbung in ihren Platten auszudrücken, doch auch der Zeichnung alle Sorgfalt zu widmen; nur ausnahmsweise und in kaum bemerkbarem Grade wird die Strenge der Form der Färbung geopfert. Ihr Vortrag ist glänzend, elegant, anziehend und der Ruhm, den sie sich schnell erwarben, sehr gerechtfertigt. Sie schufen wirklich eine *neue* praktische Methode. Gleiche Richtung verfolgen seit Decennien auch *deutsche* Kupferstecher mit ebenso günstigem Erfolg, wie *Steinla* in Dresden und *Jak. Felsing* in Darmstadt (pag. 217). — An diese Künstler schliessen sich dann in demselben Streben eine Menge ehrenwerther Stecher an. Doch führt sie hin und wieder ihre Vorliebe für den malerischen Effekt der Blätter zu weit. Schon seit Morghens Auftreten lag die Gefahr nahe, dass durch die *Nachahmer* seiner Manier die Bestimmtheit der Zeichnung allmälig zum Schwanken gebracht werden möchte.

Dieser Gefahr traten daher gleich von Anfang an (schon in Rom) *Barth*, *Ruscheweih und Amsler*, die ersten beiden aus Deutschland, der letzte aus der Schweiz (1793 im K. Aargau geb.), entgegen; sie wollten zwar die Färbung auch nicht ausser Acht lassen, sahen aber doch die Form, die strenge Zeichnung als *Wesenheit* des Stiches an. Die Zeichnung wollten sie *hauptsächlich* kultivirt, den Stich mehr plastisch, als malerisch-verschmolzen behandelt wissen. Uebrigens haben gerade Amslers Blätter, der gewiss eine der ersten, wenn nicht die erste Stelle unter den lebenden deutschen Kupferstechern einnimmt, durchaus nichts Hartes; sie zeichnen sich im Gegentheil ebenso durch Eleganz, als durch bestimmten, körnigen, Charakter aus. Die übrigen deutschen Kupferstecher folgen nun bald mehr der *malenden*, bald mehr der *zeichnenden* Richtung. Das Publikum aber wird den Unterschied kaum bemerken, da ein gewisser Ernst der Zeichnung doch auch von

den Bekennern der erstern Schule angestrebt wird. Unter den jetzigen deutschen Kupferstechern führen wir noch ausser den genannten an: *Merz* aus St. Gallen, der bisher meist nach Cornelius, Caulbach, Genelli gestochen (jüngstes Gericht und Kreuzigung nach Cornelius fertig, die Geburt in Arbeit; für die Zerstörung Jerusalems nach Caulbach ist er bereits durch Vertrag gewonnen); *Schäffer* in Frankfurt (pag. 138); *Thäter* in Weimar, der vorzugsweise die *Zeichnungsmanier* kultivirt (von ihm die Hunnenschlacht nach Kaulbach; sein neuestes Blatt ist der Einzug von Barbarossa in Mailand nach Schnorr); *Ludwig Gruner in Rom*, von dem das Cott. Kunstblatt Nro. 3 von 1842 sagt, »es leiste jetzt Niemand so Treffliches in Nachbildung raphaelischer Werke«; *Prof. Keller* in Düsseldorf, *Steifensand* ebenda; *Gonzenbach* und *Rahn* in München, *Fr. Wagner* in Nürnberg, *Anton Duttenhofer*, *Peter Lutz*, *Ed. Eichens*, *Alb. Reindel* etc. etc. — Die Zahl der Kupferstecher ist wieder im Steigen.

Ein Theil derselben beschäftigt sich in neuerer Zeit aber vorzugsweise mit dem *Stahlstich*, der jedoch keine neue Erfindung ist, wie man oft glaubt. Denn schon Dürer stach und radirte auf Eisenblatten — Stahl aber ist verbessertes Eisen — und gestochene sowohl, als geätzte Verzierungen auf stählernen Waffen (Klingen) kommen noch weit früher vor. »Ebenso besteht, sagt Bartsch, der Unterschied und Hauptvorzug des Stahlstichs keineswegs, wie die Meinung fast überall verbreitet wurde, darin, dass man auf Stahl schöner, als auf Kupfer stechen könnte, sondern vielmehr in dem ihm eigenen, viel stärkeren Widerstand gegen alle Schleifmittel und der daraus hervorgehenden Möglichkeit, eine zwölffach grössere Zahl guter Abdrücke von einer Platte machen zu können, als man von einer Kupferplatte abziehen kann.« Bartsch erklärt, dass, während eine in Linienmanier gestochene Kupferplatte unter den Händen eines geschickten Druckers 3—4000 brauchbare

Abdrücke gebe, eine ebenso gestochene Stahlplatte von gehöriger Härte unter demselben Drucker 40—60,000 Abdrücke aushalte. Daher können auch die Stahlabdrücke viel wohlfeiler verkauft werden, und diese Rücksicht rief hauptsächlich die Stahlmanier in's Leben, weil die *Lithographie* eine Zeit lang drohte, der Kupferstecherkunst gefährlich zu werden. Je mehr indess der Kunstsinn reifte, desto entschiedener wandte sich das Publikum der gründlichern Zeichnung wieder zu, welche der Stich darbietet, und je die ersten Componisten liessen ihre Werke auch selten anders, als durch den Stich vervielfältigen.

Eine *neue Erfindung* aber, die *galvano-plastischen Platten*, welche eine endlose Reprodukzion des Originalstiches zulassen, wird ohne anders der Kupferstecherkunst von nun an leicht überallhin den Weg bahnen. Es ist ausser Zweifel, dass das *Kupfer* für die Stechkunst ebensowohl das vollkommenste Material bildet, als der Marmor für die Sculptur, und bisher waltete nur der einzige Uebelstand vor, dass die Schönheit der Kupferabdrücke schon abgenommen, ehe die gewünschte Zahl der Blätter abgezogen war. Die Galvano-Plastik sorgt gewissermaassen für Verbreitung der Kupferblätter, wie die Buchdruckerkunst für Verbreitung der Schriften. Von der fertigen Originalkupferplatte werden nämlich nur eine kleine Zahl Abdrücke gezogen, um alle Rauheit und Härten zu mildern, dieselbe dann aber als Urtypus für die galvano-plastische Benutzung gebraucht. Man legt die Kupferplatte, den gestochenen Theil nach oben, in ein mit einer Auflösung von Kupfervitriol gefülltes Gefäss, dieses steht wieder in einem andern Gefäss, in welchem eine zweite Flüssigkeit, verdünnte Schwefelsäure, sich befindet, und in dieser werden Zinkplättchen aufgelöst. Die beiden flüssigen Elemente werden durch Kupferdrähte verbunden und nun gibt es von jener Kupferauflösung in dem ersten

Gefäss auf der Kupferplatte einen Kupferniederschlag, der sich in die feinsten Plättchen und Strichlagen der Originalplatte und überall gleichmässig ansetzt. In vier bis fünf Tagen hat man eine ziemlich dicke Platte, die man, nachdem man den Rand etwas befeilt, von der Originalplatte abheben kann. Natürlich ist auf dieser Platte alles, was vertieft sein soll, erhöht, — sie bildet eben die Matrize, — und man darf also nur mit dieser Matrize noch einmal dasselbe Procedere vornehmen so hat man wieder eine vertiefte Platte von feinstem und sehr hartem Kupfer, welches noch bessere Abdrücke hält, als der gehammerte, und die dem ursprünglichen Stich ganz gleich kommt.

Wir haben schon von einem und demselben Stich Abdrücke von der Originalplatte und von der Matrize gesehen und auch nicht den geringsten Unterschied zwischen beiden, weder in Hinsicht der Zeichnung, noch der Kraft und Sättigung des Drucks, bemerken können. Es ist unmöglich, auf künstlerischem Wege eine auch nur entfernt ähnliche Gleichheit zweier Gegenstände zu bilden, wie sie hier die Natur selbst schafft. Bei dieser Güte der Erzeugnisse *muss* die Galvano-Plastik, welche die Kupferblätter nun je nach dem stärkeren Consum um so niedriger im Preise geben kann, der Kupferstecherkunst zum entschiedenen Sieg über alle andern Vervielfältigungen verhelfen. Der Erste, welcher galvano-plastische Versuche mit *Kupferplatten*, und zwar an einer solchen von Felsing (p. 217), vorgenommen, ist Prof. *Dr. Böttger* in Frankfurt. (S. Kunstblatt Nr. 94 von 1841.)

Um noch kurz andere Vervielfältigungsarten zu berühren, so erscheint vorerst noch als Nebenzweig der Kupferstecherkunst die sogenannte *Aetzmanier* oder *Aquatinta*. Bartsch sagt mit Bezug auf ihre Entstehung und Fortbildung: »Die ersten noch unvollkommenen Versuche in dieser Stechart wurden durch *J. A.*

Schweikard, einem 1722 gebornen Nürnberger, zu Florenz 1759 gemacht, zuerst aber vollkommener ausgebildet von *J. P. le Prince*, geboren zu Paris 1733, der zugleich Maler war, sein Verfahren aber geheim hielt, so dass es erst nach seinem Tode 1781 durch den *Abbé Saint Non*, der sein Freund gewesen, bekannt wurde, und welcher selbst schon 1766 Platten der Art gearbeitet haben soll, so dass es zweifelhaft ist, welcher von beiden die vervollkommnete Manier eigentlich erfunden habe. In Deutschland machte es zuerst Stappart in einer Abhandlung »Kunst *mit dem Pinsel* in Kupfer zu stechen (denn der Pinsel und das Scheidewasser sind die Hauptelemente dieser mehr malenden als zeichnenden Manier), Nürnberg bei Weigel« — bekannt. In Deutschland haben *J. G. Prestel*, geb. 1739 zu Grünbach bei Kempten, und dessen Gattin, welche die Manier nach England verpflanzte, *Kunze* in Carlsruhe, geb. zu Mannheim 1770, *Haldenwang*, geb. zu Durlach 1770, und der Stecher der grossen Ansichten des Schlosses von Marienburg, *Frey*, durch musterhafte Arbeiten sich ausgezeichnet.« — Von den Schweizerkünstlern wird die Aetzmanier seit längerer Zeit häufig geübt, da sie sich für die beliebten illuminirten Veduten vorzüglich als Grundlage eignet. Ueberhaupt passt sie gut zu Landschaften, auch für Architekturbilder; wenig oder gar nichts taugt sie zu ausgeführten Figuren und Porträts. Unter den Aquatintisten der Schweiz steht Hegi in Zürich obenan (Bd. I. p. 159).

Nun noch ein Wort über die *Lithographie*, wieder eine neuere Erfindung. Alois Sennefelder, geb. 1771 zu Prag, der seine Jugendbildung in München erhielt, gebührt das Verdienst, an letzterm Orte im Jahre 1796 die frühesten Versuche mit *Steintinte* angestellt zu haben. Lithographirte Musiknoten waren die ersten Resultate seiner Forschungen. Später drang er immer tiefer in die Geheimnisse dieser Technik ein, überwand, freilich

unter mancherlei Opfern und Drangsalen, ihre Launen stufenweise und machte sie der *Kunst* dienstbar. Nicht bloss Schriftzeichen, auch *Bilder* entstanden jetzt. Im Jahre 1809 hatte er schon Andeutungen über die Beherrschung dieses Materials veröffentlicht; später gab er ein »vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei« mit ihrer Entstehungsgeschichte heraus. (München u. Wien 1818.)*) Dieses Werk ward unter seiner Aufsicht 1819 in's Französische übersetzt. Sennefelder starb 1834, nachdem ihm noch die Freude zu Theil geworden, nicht nur die seltensten Ehrenbezeugungen für seine Erfindung zu erndten, sondern dieselbe auch allgemein verbreitet und auf einen für die kurze Zeit der Entwickelung hohen Grad der Genauigkeit und Reinheit gebracht zu sehen. Die ersten wesentlichen Verbesserer der Lithographie waren *Nepomuck Strixner*, *Gottlieb Bodmer*, *Franz Hanfstengl*, *Friedrich Hohe*, *Ferdinand Piloty* und andere. Welche Fortschritte dieser Zweig immer noch in Deutschland, Frankreich u. s. f. macht, darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Bei aller Achtung vor geschickten Lithographen scheint uns aber der Stein, namentlich für kleine Porträts oder Figuren, immer ungenügend, und nie wird er sich mit der Kupferplatte auf gleiche Linie stellen können.

Mit diesen Andeutungen über die Kupferstecherkunst und ihre Nebenzweige sollte sich nun jeder Leser in einem Kupferstichkabinet wenigstens ungefähr zu orientiren wissen, wenn er nur überall den hervorgehobenen *Namen* folgt.

Kommen einmal die Wallraf'schen Blätter dem Publikum zu Gesicht, so kann man übrigens zum Voraus annehmen, unter dem erfahrnen de Noel werden sie auch nach *Schulen* geordnet, was natürlich schon viel

---

*) Ausser Sennefelder siehe lithogr. Nachrichten in Münchens öffentlichen Kunstschätzen von Professor *Schottky*, ferner in dem Buch »die bildende Kunst in München« von Dr. Soltl.

zur klareren Einsicht in die wichtigern Erscheinungen der Kupferstecherkunst beiträgt.

Indem wir der Sammlung auf dem städtischen Museum eine schöne Zukunft — gutes Local, Bereicherung Ruf u. s. f. — wünschen, scheiden wir von derselben, in der Hoffnung, bei einem spätern Besuch Manches besser eingerichtet und vieles Neue zu finden.

Noch bleibt uns übrig, der *Privatsammlungen* kurz zu erwähnen.

Herr Landgerichtsrath *Baumeister* besitzt jetzt die ehemals Lyversberg'sche Passion (s. p. 345); sie besteht aus acht Darstellungen: das Abendmahl, die Gefangennehmung, Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Auferstehung. Bei Herrn *Haan* findet sich (neben andern Gemälden) Christus mit dem ungläubigen Thomas, laut Püttmann von *Meister Christoph* (s. p. 346), ein Bild, das ebenfalls Bestandtheil der Lyversberg'schen Sammlung war. Bei Herrn *von Geyr* eine Kreuzigung, wieder dem Meister des Thomas zugeschrieben; sie gehörte auch Hrn. Lyversberg. Bei Herrn *F. G. v. Herwegh* ein Madonnenbildchen von dem *Meister des Dombildes* (p. 342). Bei Frau *Dr. Kerp*, Wittwe, altcölnische Gemälde; ebensolche bei Herrn *Franz Zanoli*, bei Herrn *J. J. Merlo*, auch bei Herrn Stadtbaumeister *Weyer*, der übrigens noch zahlreiche und kostbare Bilder aus andern Schulen, z. B. vorzügliche Ruysdael's, einige van Eyck's, Rubens, Rembrandt's u. s. w. besitzt. Bei Herrn *J. E. Essingh* manches gute niederländische Bild, ein paar weich und durchsichtig gemalte männliche Porträts von Geldorf (p. 353), item eine grosse Menge mittelalterlicher Schnitzarbeiten und Geräthschaften. Hübsche Gemälde aus verschiedenen Schulen besitzt ferner: Frau Wittwe *Schaafhausen* (unter andern gute Niederländer), Frau Wittwe *Oppenheim* u. s. w. *Verkäufliche* Bilder aus der italienischen, spanischen, niederländischen Schule,

etwa 300 Stücke (die gegen eine Entrée von 5 Groschen von Jedermann gesehen werden können), finden sich bei Herrn Maler *Katz*. Sie wurden sammethaft oder auch einzeln im Kunstblatt Nr. 51 von 1841 unter näherer Benennung der wichtigsten Meister von dem Eigenthümer zum Verkauf angeboten. — Bei Herrn Antiquar *Heberle* hübsche Kunstgegenstände. Sein kostbarstes Stück, das er vorigen Sommer noch besass, bestand in einer grossen Silberschüssel von getriebener Arbeit, den Kampf der Krieger des Theseus gegen die in Waffen und Schlachten erzogenen Amazonen darstellend, die Figuren etwa 4'' hoch, wahrscheinlich nach der Zeichnung irgend eines ausgezeichneten italienischen Künstlers aus dem sechszehnten Jahrhundert verfertigt, ein Werk, das in Bezug auf Composizion *über*, in Bezug auf Technik *neben* die besten Arbeiten von Benvenuto Cellini zu setzen sein dürfte. Der König von Preussen hat bei seiner letzten Rheinreise, im vorigen Herbst, die Schüssel für tausend Friedrichsd'ors erworben. — Bei Herrn Kunsthändler *Eng. Wilmes* ebenfalls hübsche Gemälde zum Verkauf. — Der Freund von *Kupferblättern* trifft ferner auf der Gymnasial-Bibliothek eine grosse Zahl (52 Bände) von alten Kupferstichen und Holzschnitten. Bei *H. Oettgen* sollen sich Wachsarbeiten von *Hardy* (pag. 452), bei H. P. *Leeven* hübsche Pokale, bei den Erben des Canonicus *Marx* schöne Holzschnitzereien finden.

Es schien uns, diese Privatsammlungen schliessen sich, da sie im Durchschnitt *alte* Kunstsachen enthalten, am besten unmittelbar dem Bericht über das städtische Museum an; wir reihten sie daher hier ein, obgleich wir sonst die bloss statistischen Notizen erst nach Erledigung aller Spezialbeschreibungen folgen liessen. Die letztern reduziren sich aber jetzt ohnehin nur noch auf Weniges. Zwei artistische Erzeugnisse von lebenden *Cölnerkünstlern* haben wir noch zu berühren,

mit denen wir zugleich unsern Bericht über Cöln beendigen.

Das *Panorama*, von den Gebrüdern *Simon und Niclaus Meister* (pag. 364 und 367) 1840 — 41 gemalt. Die Panoramen (und Dioramen) sind gewöhnlich nur in sehr grossen Städten, Paris, London u. s. f. zu Hause, indem es dazu einer kostspieligen Einrichtung und, um diese zu decken, eines starken Besuches durch das Publikum bedarf. Wir waren daher einigermaassen erstaunt, ein Panorama in Cöln zu finden. Doch der grosse Zusammenfluss der Fremden garantirt, wie es scheint, ein solches Unternehmen so gut, dass die beiden Künstler bereits noch ein Diorama, Gegend und Schlacht bei Ulm darstellend, ausführen wollen. Das Gebäude dazu stand schon, als wir in Cöln waren, unter Dach, einige Wände enthielten schon die ungeheuren Leinwandfelder und wahrscheinlich ist das Werk jetzt sehr vorgeschritten. Das *Panorama* (in der Nähe des Regierungsgebäudes) stellt die Gegend von Neuwied und den Uebergang des Generals Hosche über den Rhein im Jahr 1797 dar. Es ist ein auf verschiedene grosse zusammen verbundene Leinwandtücher gemaltes und in dem eigens hiefür hergestellten Rundgebäude aufgespanntes, kolossales Bild von mehreren tausend Quadratfuss Inhalt und von durchweg 30′ Höhe. Da der Künstler immer ein Panorama auf einem hohen Punkt aufnimmt, von dem er die Gegend ringsum übersehen kann, so musste er auch für einen ähnlichen Standpunkt des Beschauers sorgen. Daher befindet sich in der Mitte des Gebäudes die ebenfalls runde, etwa $^2/_3$ der Peripherie desselben einnehmende Tribune, von welcher man alles auf's Genaueste und Bequemste überschaut. Diese Tribune ist mit einem Dach in Form eines Schirmes gedeckt, so dass auf den innersten Theil des Gebäudes kein Licht einfallen kann. Denn dieses letztere soll nur das Gemälde selbst

ringsum beleuchten. Dies ist sehr gut bewerkstelligt, indem von oben her das Licht in dem Raum zwischen der Tribune und der äussern Umfangswand des Gebäudes, auf welcher das Panorama festgemacht ist, sich *concentrirt.* Durch diese starke Concentrazion des Lichts auf das Gemälde werden natürlich die von dem Maler angebrachten Lichteffecte klarer und die Perspektive, besonders die gesammte Beleuchtung, zur merkwürdigen Täuschung gesteigert. Die Figuren (das Militair) auf dem Bilde rühren von *Simon*, der landschaftliche Theil von *Niclaus Meister* her. Die Hauptgruppe, welche der Künstler dem Auge des Betrachtenden zunächst gestellt und mit der grössten Sorgfalt ausgeführt hat, besteht aus Hosche und seinem Generalstabe. Hosche selbst erscheint auf einem Schimmel, einem Adjutanten Befehle ertheilend. Eine kurze Notiz im Kunstblatt No. 92 von 1841 über dieses Panorama spricht von der »Porträtähnlichkeit« in den Physiognomieen des Generals und seines Gefolges, so wie »von der Costümtreue« in dieser ganzen Gruppe. Dieselbe ist aber auch in jeder andern Beziehung trefflich; einfache Anordnung, charakteristische Zeichnung, namentlich der Pferde, kräftiger Pinsel, zierlich-brillantes Colorit in den Atlas- und Sammtstoffen der Uniform des Generals u. dgl. — alles dies ziert diese Partie. — Dann, welche lebendige Auffassung und gediegene Darstellung der ganzen Landschaft und des sämmtlichen Reiter- und Fussvolks, der Wagen etc. Indem wir nämlich von Hosche weg unsere Blicke links wenden, sehen wir über Felder und Wege das Gros der französischen Armee aller Waffen heranrücken, nachdem der Vortrab (mehr auf der Seite von Hosche) bereits eine Brücke geschlagen, den Fluss passirt, dort bei Heddesdorf die Oestreicher eingeschlossen und dieses Dorf in Flammen gesteckt hat. Das berührte Gros der französischen Armee aber ist dem Auge theilweise ziemlich nahe gerückt, und

man glaubt wirklich Menschen und Thiere, Wagen, Kanonen u. s. f. in Natur vor sich zu sehen, so wahr ist alles gemalt; selbst der Schatten jedes einzelnen Pferdes und der Speichen in den Kanonenrädern nicht vergessen. Die Landschaft ebenso gut. Wir verweisen nur auf folgende Stellen: rechts von Hosche, wie schön und treu der im sichern Beete ruhig daherfliessende Rhein; noch mehr rechts tretend, wie hübsch die Parthie im Vordergrund mit der malerischen Dorfkirche zwischen den Bäumen und wie fleissig selbst die Details der Architektur ausgeführt; sehr rein von diesem gleichen Standpunkt aus die Perspective, — man sehe z. B., wie die Strasse von dem betreffenden Dorfe weit hin nach den Bergen sich verlauft; — wieder mehr rechts von derselben im Vordergrund ein grosser Felsen; dann die ganze Parthie rechts von dem letztern, bis gegen den Rhein, so warm in den Tönen, als scharf in der Beleuchtung; endlich wie klar überall die Luft. Das Bild, seinem Zweck entsprechend, durfte natürlich in den Formen nicht idealisirt werden, es *soll* eine getreue Vedute sein. Simon Meister aber hat durch seinen Pinsel den grössern Theil des Bildes aus einer Landschaft in ein Bataillengemälde verwandelt.

— Von demselben *Simon Meister* eine kolossale *Löwenjagd* einstweilen in der Börse auf dem Heumarkt aufbewahrt (1836 in Oel gemalt), — Eigenthum des Dombauvereins, indem der Künstler eine Verloosung dieses Bildes veranstaltet und dem Verein über 100 Billets geschenkt hatte, unter denen der Treffer war. Das Gemälde kommt später ohne Zweifel in das städtische Museum. Vier Beduinen (überlebensgross) zu Pferde schlagen sich mit einem Löwen herum, der bereits eines der Pferde zu Boden geworfen und dasselbe mit der furchtbaren Gewalt seiner Tatzen zu erdrücken scheint; der Reiter, zwar auch hingestreckt und in den Steigbügel verwickelt, ist doch noch zu retten,

weil in diesem Augenblick seine Kameraden mit verdoppelter Wuth und so von allen Seiten auf den Löwen mit ihren Waffen eindringen, dass die Bestie selbst für nöthig findet, sich zunächst für ihre Haut zu wehren und den gefallenen Reiter Preis zu geben. Aber das Pferd hält sie fest mit den Krallen, das betrachtet sie schon zu gewiss als Eigenthum. Dies trefflich ausgedrückt. Den andern Pferden ist's in dieser Nähe des Löwen auch nicht geheuer. Sie bäumen sich, oder schlagen unruhig aus, und reissen Augen und Nüstern weit auf. Die Reiter dagegen scheinen des kleinen wilden Kriegs gewohnt. Einer derselben, dessen Pferd ganz auf den Hinterfüssen steht und der sich am Halse desselben mit dem linken Arm fest hält, kämpft mit dem Sarazenersäbel in der Rechten gegen den Löwen; ein Anderer, in der Linken die Pistole haltend, schwingt muthig seinen Speer. Alles verräth die Taktik der Beduinen. Die Anordnung im Ganzen, die ausgesprochene furchtbare Kampflust, die kühnen Stellungen und der charakteristische Ausdruck der einzelnen Figuren und Thiere, das Colorit gleich *meisterlich.* In jedem Glied Leben und Natur. Die Araber wild von Aussehen, ihre Fleischfarbe braun, die Muskeln gespannt, doch nicht übertrieben. Jener mit erhobenem Speer, wie jener mit dem Säbel sind besonders plastische Gestalten. Die Stoffe endlich, Sattelzeug, Waffen u. dgl. brillant.

Nachtrag.

Wir hielten den Faden, an welchem wir den Weg durch die Kirchen und Kunstsäle, durch Krypten und Panoramas von Cöln fanden, für abgewunden. Da kommt uns endlich noch die Schrift von Fahne (p. 380) zu, und sie veranlasst uns zu folgenden Mittheilungen.

Es scheint uns nach Einsicht von Fahne eine ausgemachte Sache, dass *Heinrich Sunere*, nicht *Gerhard*

der erste Baumeister am Dom war, und dass jener mithin jedenfalls an dem Plane Antheil hatte, wenn auch nachher an demselben sehr Vieles mag verändert und verbessert worden sein. Sonderbar ist nur, dass dieser Sunere bisher so ganz im Verborgenen blieb. Dies und das Ansehen, welches Gerhard schon bei Lebzeiten genoss, berechtigen wohl zu der Vermuthung, dass der Dombau unter letzterm wenigstens einen neuen Schwung nahm und dass er Sunere's Plan etwa überarbeitete.

Mit Bezug auf *Sunere* tragen wir aus Fahne folgendes nach:

»Unter den Höfen, welche zur ersten Vergrösserung Cölns über die Mauern der alten Römerstadt hinaus ihre Bodenfläche hergegeben haben, nimmt seiner Ausdehnung nach der Hof *Sunere* oder *Soynere* eine nicht unbedeutende Stelle ein. Er lag in der Strasse, die von St. Lupus zu den Jungfrauen führt — später die Maximinsstrasse genannt.« — Auf diesem Hofe wurde gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts Heinrich Sunere geboren. Die Nachrichten über ihn sind sehr dürftig. »Die Quellen sagen nichts weiter, als dass er Magister artium, d. h. nach damaligen Verhältnissen ein zur Ausübung der freien Künste Berechtigter gewesen sei. *) Seine Frau hiess Adelheid, welche ihm mehrere Kinder gebar, von denen eines, Namens Heinrich, den Hof Sunere erbte. Meister Heinrich starb gegen 1254.«

Ueber *Gerard von Rile*, auch Gerard von Kettwig, den zweiten Dombaumeister, vernehmen wir aus Fahne unter andern Folgendes: Godescalk, ein begüterter Mann aus Riel, einem Dörfchen kaum eine halbe Stunde unterhalb Cöln, kaufte sich eine weite Besitzung in der Marzellenstrasse, bestehend aus mehreren steinernen Wohngebäuden, Hofraum und Weingarten. Dieses Besitzthum hiess Kettwich und in demselben zeugte Go-

*) Ueber die sogenannten *freien Künste* siehe Bd. I. p. 393 oben.

descalk, jetzt Godescalk von Rile genannt, mit seiner Frau Bertrada zwei Söhne, von denen der älteste Gerard, der jüngste Johann hiess. Letzterer wurde Brauer. »Gerard (s. Fahne) widmete sich den freien Künsten. Er erwarb sich den damals viel bedeutenden Titel eines Meisters der freien Künste, magister artium. — Im Jahre 1254 wurde er, nach dem Tode Heinrichs Soynere, zum Dombaumeister: rector, seu magister operis, sive fabrice majoris ecclesie coloniensis, ernannt und stand der Werkstätte mit allem Ruhm bis gegen 1295 vor, um welche Zeit er in hohem Alter starb. Die Schreine benennen zwei Häuser, welche unser Gerard gebaut hat; das eine fällt in die Zeit, wo er noch nichts anderes, als Steinmetz war.« Es ist das Haus Nr. 37 in der Johannisstrasse, gegenüber dem Amtleutehaus. — »Bei einem andern Hause, berichtet Fahne weiter, wird unser Gerard noch längere Zeit in ähnlicher Weise als Baumeister aufgeführt, bei demjenigen nämlich, welches er, als er schon Dombaumeister war, für seinen eigenen Gebrauch errichtete. Für dieses Haus überliess ihm das cölner Domkapitel den Grund und Boden. Er musste sich zwar dafür zu einer Erbrente von 12 Solidi jährlich verstehen, doch wurde ihm, wegen seiner besondern Verdienste um das Domwerk, wie die Urkunde sich ausdrückt, eine grössere Fläche abgetreten, als man sonst für eine Rente von dieser Höhe zu geben gewohnt war.«*) Das angegebene, von Gerhard beworbene Besitzthum, oder Haus und Hof Kettwig, lag in der Marzellenstrasse und umfasste die jetzigen Häuser Nr. 20, 22, 24 und 26.

Von dem dritten Dombaumeister, *Arnold*, theilt Fahne nur uninteressante Familienverhältnisse mit. Von dessen Sohn dagegen, *Johann*, dem vierten Dombaumeister, sagt unser Autor unter andern: »Er trat,

*) Siehe die betreffende Urkunde pag. 379.

nachdem er sich die Meisterschaft in den sieben freien Künsten erworben hatte, 1301 an die Stelle seines Vaters, und bekleidete sie länger als neunundzwanzig Jahre. — Seine Verdienste um den Bau waren so gross, dass sie ihm nicht allein die Gunst des Domkapitels gewannen, welches ihm 1310 eine Rente schenkte, sondern auch den Adel verschafften.« — Ueber den fünften Baumeister, *Rütger*, erhalten wir wieder keine erheblichen Nachrichten, und »mit ihm, sagt Fahne, hören die Schreine auf, Gewissheit über die fernere Folge der Dombaumeister zu geben.« Doch bezeichnet er noch *vier* Männer, welche in langen Zwischenräumen als Dombaumeister erscheinen. Der erste wird *Michael* genannt und arbeitet um 1368; der zweite ist *Andreas von Everdinge*, um 1412 gestorben; der dritte hiess *Claiws* (Niklaus) *von Buere* und war 1433 Dombaumeister, oder, wie die Urkunde sagt: »Werkmeister zerzyt zome doyme in Coelne«; er starb gegen 1452; der vierte und nächstfolgende, *Konrad Koene*, erscheint als Dombaumeister 1452, 1458 und 1464.

»Für die Geschichte des cölner Domes, fügt Fahne den Berichten über diese Architekten hinzu, kann eine Mittheilung über die bedeutenden *Gewerke*, welche beim Baue thätig waren, von Interesse sein. Dieses bestimmt mich, hier in zwei Abtheilungen aus dem dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert sämmtliche Schreinsnachrichten über diejenigen Männer folgen zu lassen, welche bei diesen Gewerken als Magistri ausgezeichnet waren.« Nun zählt er: **A.** »*die Steinmetzen*«, **B.** noch »*andere Künstler*« auf. Die Zahl jener sub A. beläuft sich auf fünfzig: mehrere derselben sind »Stadtbaumeister« oder sonst »Bauunternehmer«, wie bekanntlich damals die Steinmetzen keineswegs bloss Steinhauer waren; aber von den meisten werden nur die Sterbejahre und Einzelnheiten aus ihren Familienverhältnissen angegeben, welche in künstlerischer Beziehung kein Interesse

darbieten. *Eine* Notiz schien uns von *allgemeinem* Werth, dass nämlich der »Steinmetz« Heinrich von Koldenbach unter andern einen Sohn, Vogelo »Steinmetz und Magister« hinterliess, welcher, nebst andern Kindern, einen Sohn zeugte, Namens *Werner*, der »bereits vor 1280 nach der Stadt *Oppenheim* ausgewandert und dort bei dem Bau der bekannten *St. Catharinenkirche* (pag. 26) als Magister thätig war.« — Im Verzeichniss B. spricht Fahne von vierundzwanzig »andern Künstlern,« z. B. von *Meister Johann*, dem Orgelbauer, Meister *Eckart*, dem Maler, Meister *Wilhelm*, dem Domzimmermann. Dann kommt die Rede auf Meister *Waltelm*, Dombildhauer (pag. 405). »Er ist, sagt Fahne, der einzige, der in der begrenzten Epoche für dieses Fach in den Schreinen namhaft gemacht ist. Dieses schliesst keineswegs das Vorhandensein anderer Bildhauer aus, weil (wie F. mehrmals bemerkt) die Schreine nur bei bedeutenden Personen den Stand und das Gewerbe angeben; wohl aber lässt es einen Schluss auf Waltelm's Bedeutenheit zu. Aus seiner Werkstätte, welche 1322 in der Schildergasse lag, sind daher, aller Wahrscheinlichkeit nach, die Apostelstatuen im Chor der Domkirche hervorgegangen.« Passend wird nur von der »*Wahrscheinlichkeit*« der Autorschaft Waltelm's an diesen Statuen gesprochen; sichere Beweise fehlen.

Dies schien uns das *Wichtigste*, was wir aus der fahne'schen Schrift unsern Lesern nachträglich noch bieten konnten. Die »Anlagen«, enthaltend die Verzeichnisse der Schreinsbücher und die Originalurkunden, aus denen Fahne schöpfte, liegen theils unserm Buche zu fern, theils lassen sich keine Auszüge aus denselben geben. —

Nun von dem alten Cöln auf die neue Eisenbahn nach Aachen.

Kurzer Abstecher nach Aachen.

In zwei Stunden fährt man von Cöln auf der Eisenbahn nach der alten Kaiserstadt. Obgleich wir Canal-, Brücken-, Eisenbahnbauten u. dgl. keinen Raum widmen können, müssen wir doch bemerken, dass *diese* Bahn vermöge der glücklich besiegten Terrain-Schwierigkeiten, vermöge ihrer festen Dämme, schönen und zahlreichen Brücken, vermöge ihrer Tunnels, von denen der eine zu Fuss in nicht weniger als zwanzig Minuten zurückgelegt werden könnte, gewiss zu den bedeutendern Erscheinungen dieses Faches in Deutschland gehört. Auch der *Bahnhof* in Aachen, aus einem vortretenden Mittelbau, zwei mit Pavillons endigenden Flügeln von ansehnlicher Länge bestehend und (auf erhöhtem Boden) durch massive Treppen zugänglich, zeugt von dem guten Geschmack des Erbauers. Bahn und Gebäude wurden 1842 vollendet, unter der Leitung von Oberingenieur *Pickler.* *)

Seine ehemalige Residenz würde Carl der Grosse nicht wieder erkennen: der moderne Typus herrscht überall vor, wie dies in einem angesehenen, heutigen Handels- und Kurort von 45,000 Einwohnern sich nicht anders erwarten lässt. Die Geschlechter des vorigen Jahrhunderts pflegten für das Alterthum in der Regel keine leidenschaftliche Verehrung zu hegen, und wenn ein altes Gebäude zu einem Waarenlager, Salzmagazin u. s. f. gut diente, so nahm man es in Besitz. Haben wir nicht dafür in Zürich, Basel u. s. w. auch Belege vor uns? Doch fanden mehrere Hauptwerke *Carls des Grossen* schon viel früher ihren Untergang. Durch die Normannen, welche 882 Frankreich und Deutschland überschwemmten und Aachen in Brand steckten, ward

*) Eine nähere Beschreibung des Bahnhofs, verfasst von Architekt *Lichthammer*, findet sich in Försters Bauzeitung, Wien, 1843.

vieles zerstört, anderes ging im Lauf der Zeiten, namentlich bei einer furchtbaren Feuersbrunst 1146 zu Grunde; wieder anderes nahm eine veränderte Gestalt an. Daher kennt man Carls des Grossen ehemaligen prachtvollen Palast, der mehrere Millionen gekostet haben soll, nur noch aus Beschreibungen; von den Thermen, Wasserleitungen, dem Forum, dem Theater, was alles unter Carl dem Grossen zu Stande kam und Aachen damals den Namen eines zweiten Roms erworben, findet sich keine Spur mehr. —

Dagegen hat sich das *Münster*, »die grosse Kaiser-*Kapelle*« (daher der Name Aix la Chapelle), wenigstens noch *theilweise* in der ursprünglichen Anlage erhalten. Kaiser Carl liess das Werk zwischen 796 und 804 durch *Abt Ansigis* von St. Vandrille bei Rouen ausführen. Der ursprüngliche Bau bildet ein auf acht Pfeilern ruhendes Octogon, mit zwei über einander liegenden, sechszehnseitigen Umgängen und ist mit einer Kuppel eingedeckt, — im Wesentlichen also eine Nachbildung des byzantinischen Systems (p. 2). Der Durchmesser des Octogons beträgt nach *Franz Mertens* *) einen Durchmesser von 50 Fuss im Lichten und 100 Fuss Höhe bis zum Scheitel der Kuppel; die Umgänge nehmen die halbe Breite des Octogons ein und öffnen auf jeder Seite desselben durch eine Arkade sich gegen den innern Bau. Die obern Bogenöffnungen (Arkaden) sind schlanker, als die untern. Von den sechszehn Seiten der Umgangsmauer laufen je acht mit den acht Seiten des innern Gebäudes parallel, die acht übrigen (schmälern) entsprechen den acht Eckpfeilern desselben. »Auf solche Weise, sagt Mertens, zerfällt das Areal der Umgänge in abwechselnd auf einander folgende acht quadratische und acht Dreiecksräume, und diese Einthei-

*) Siehe einen Artikel in Försters Bauzeitung, Wien 1840, welchem wir auch die, das Münster betreffenden, *geschichtlichen* Daten grossentheils entheben.

lung ist in der Gewölbestruktur der Umgänge durch Gurtarkaden zwischen dem innern und äussern Polygonbau ausdrucksweise durchgeführt.« In der gleichen Abhandlung werden ferner alle ursprünglichen und jetzigen Detailformen der Kirche, ihre Vorzüge, Fehler und Sonderbarkeiten mit grosser Fachkenntniss erläutert; wir würden mit ihrer Aufzählung *unserm* Publikum wohl beschwerlich fallen, und beschränken uns daher, die wirklichen Bauforscher auf die Bauzeitung verweisend, auf einige historische und den *jetzigen* Zustand der Kirche betreffende technische Bemerkungen. —

Schon 881 diente das Münster den Normannen als Pferdestall, und mag damals das Innere sehr gelitten haben. Zu verschiedenen Malen nahm dasselbe auch durch Feuersbrünste (im neunten Jahrhundert, dann 1146, 1224, 1236 und besonders 1656) Schaden. In Folge daheriger Restaurazionen, noch mehr aber durch neue Anbauten erhielt das schöne Bauwerk nach und nach eine veränderte Physiognomie. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert entstand der Kreuzgang und die architektonische Verzierung auf dem obern Theil des Octogons, die Säulchengalerie sammt den Giebelaufsätzen; im Jahre 1353 legte die Stadt unter dem baulustigen Bürgermeister *Gerhard Chorus* den Grundstein zu dem ganz neuen Chor; 1414 war es vollendet, — ein hübscher altdeutscher Bau, der aber zu der byzantinischen Kirche durchaus nicht passt. Im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts legte man viele neue Kapellen im Spitzbogenstyl als Kranz des Gebäudes und zu gleicher Zeit mehrere Arkaden des westlichen Vorhofs, die nicht mehr existiren, an; das gegenwärtige »halbindische« Kuppeldach, wie Kugler es nennt, stammt aus der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. Rings um das Chor sind schlechte Boutiken errichtet, die dasselbe sehr verunstalten. Neben dem westlichen, durch Rococo-Neuerungen ohnehin verdorbenen Eingang erhebt

sich ein moderner, unschöner Thurm. Die nördliche Seite endlich decken Wohngebäude. So kann das Münster in seinem *Aeussern* keinen *einheitlichen* Eindruck machen. Eine theilweise Restituzion in den vorigen Stand, so dass wenigstens alle angefügten Abgeschmacktheiten aus der *modernen* Periode wegkämen, würde dem Gebäude mindestens wieder eine ästhetischere Gestalt geben. Diese Restaurazion darf man als gewiss erwarten.

Im *Innern* machen sich viele der berührten Veränderungen sehr zum Nachtheil des Ganzen bemerkbar. Dann kommen aber noch andere hinzu. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts deckte man mit unerfreulichen zopfigen Stukkaturüberwürfen, wo es nur anging, die alte Einfachheit zu; schöngemalte Scheiben, welche das Licht, — so meinten die Geistlichen, — absperrten, wurden durch profanes weisses Glas ersetzt. Von den musivischen Verzierungen in der Kuppelwölbung und an den Wangen der Fenster unter der Kuppel, von der Musivbelegung der Fussböden zeigen sich nur noch einzelne Ueberreste. Wahrscheinlich hatten auch die Wandflächen des carolingischen Baues, wenigstens die Pfeiler-Wand- und Gewölbflächen der *Umgänge*, musivische oder andere Malereien. Die Stelle derselben vertreten nun hie und da moderne, werthlose Fresken.

Eine ursprüngliche architektonische Zierde waren die von Ravenna und Rom meist von antiken Bauten herbeigebrachten doppelten Säulenstellungen von Granit und Marmor zwischen den Pfeilern des Octogons in den hohen Bogenöffnungen vor der Galerie, »die untern Säulenstellungen (s. Kugler) ein grades Gebälk und in der Mitte einen Bogen tragend, die obern unmittelbar (nur mit einem kleinen kubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung anstossend.« Die letztere Anordnung nennt Kugler »äusserst roh und unkünstlerisch«. Aber nicht dieser fehlerhaften Construkzion wegen haben die Franzosen 1794 die Säulen ausgebrochen und

nach Paris geschleppt, sondern aus bekannter Habsucht. Die Zahl der sämmtlichen Säulenschäfte belief sich nach Mertens auf 46. »Die schönsten derselben, bemerkt er, sind heute noch eine Zierde mehrerer Säle der Antikengalerie im Louvre. Die übrigen kehrten im Jahr 1815 nach Aachen zurück. Dort liegen sie jetzt beschädigt und verwahrlost an verschiedenen Orten herum.« Nach einem Bericht des Kunstblattes vom 9. Aug. 1842 hat der König von Preussen beschlossen, dass die vorhandenen Säulen ihre frühere Stelle wieder erhalten sollen. So löblich dies ist, zweifeln wir, dass sie im Stande seien, den Eindruck des ursprünglichen Kuppelbaues im Innern herzustellen, indem hier noch zu sehr alle secundäre, würdige und harmonische Ausstattung mangelt. Das Innere gleicht, wenn wir es aussprechen dürfen, mit seinen Stukkaturen und Verputzungen aller Art wahrhaftig ebensowohl einem Conversazionssaal , als einer Kirche. Auch das Innere des *Chors*, polirt, geweisst und geglättet, macht den guten Eindruck nicht, den es nach seinen schönen Bauverhältnissen machen sollte. Selbst die Apostelstatuen (unter Baldachinen), wahrscheinlich aus der Zeit der Errichtung des Chors, verschonte man nicht mit dem weissen Anstrich.

Die *Bildwerke*, ein antikes Relief nicht ausgenommen, schienen uns keineswegs sehr kunstvoll. Oder trübte vielleicht der Totaleindruck der innern Kirche unser Auge? Weder gut noch schlecht kam uns die Wölfin in Erz gegossen vor, welche, wahrscheinlich noch aus der röm. Periode der Sculptur abstammend (p. 447), gleichsam als Wahrzeichen am westlichen Eingang aufgestellt ist.*) Dagegen bestreiten wir nicht, dass das Münster

*) An dieses Thier knüpft sich die Sage, es habe der Teufel den Gebrauch der erbauten Kirche nicht zugelassen, bevor ihm die erste Kreatur, welche dieselbe betrete, zum Opfer gebracht werde. Da Niemand sich dazu habe hergeben wollen,

manches *Antiquarische* von Werth (z. B. Carls Reliquien), vorzüglich aber kostbare, mitunter wirklich sehr kunstreiche Werke *von edelm Metall* bewahrt: Monstranzen, Gefässe, Kronen u. drgl., über welches alles der Kirchendiener dem Betrachtenden genügende Aufschlüsse ertheilt. Auch ist nicht zu übersehen der kolossale Kronleuchter im Octogon, getriebene Arbeit, in Kupfer vergoldet, von Friedrich Barbarossa 1165 der Kirche geschenkt.

Die übrigen Kirchen in Aachen schienen uns nicht bedeutend genug, um sie in unsere Beschreibung aufzunehmen. Möglich, dass die Eindrücke in Cöln unsere Forderungen etwas hoch gespannt haben. Genug, wir berühren aus dem Fache der *Architektur* nur noch folgende *weltliche* Gebäude:

1) Das *Rathhaus*, um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts von dem vorhin benannten Bürgermeister *Gerhard Chorus* an der Stelle der frühern fränkischen Pfalz errichtet, ein Gebäude von 175' Länge und verhältnissmässiger Höhe. Es war bei seiner Erbauung ohne Zweifel im Styl des Gürzenich zu Cöln mit Zinnen, Erkerthürmchen, Bildern unter Baldachinen äusserlich geschmückt, ist jetzt aber nach mancherlei sogenannten Restaurazionen dieser charakteristischen Merkmale beraubt. Die Doppeltreppe vor dem Gebäude gehört natürlich auch einer spätern Zeit an. »Gegen Westen, referirt das Kunstblatt (Nr. 84 von 1842) wird das Rathhaus durch einen halbkreisförmigen Thurm begrenzt,

habe man einen Wolf gefangen und ihn als Opfer des Satans in die Kirche gejagt. Mit den noch ursprünglichen Thüren von Erz am Haupteingang hängt die Fortsetzung dieser Legende zusammen. Unten an denselben findet sich nämlich ein Theil eingeflickt: der Teufel, über den Wolf bitterböse, soll die Thüre so stark zugeschmettert haben, dass ein Stück davon gefahren sei, wobei er selbst aber einen Finger gebrochen; daher auch das eiserne Fingergelenke im Knopf der Thüre.

welcher der carolingischen Halle angehörte, die Palast und Kirche in Verbindung setzte. Der viereckige Thurm, der sich an der östlichen Seite befindet, wurde zwischen 1208 und 1215 von dem kaiserlichen Schultheissen Arnold von Gimmich erbaut oder vielmehr, wie mehrere Spuren andeuten, einem noch stehenden Theile des carolingischen Palastes angelehnt. — Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts wurde der Raum zwischen beiden Thürmen der Stadt zur Erbauung eines Rathhauses überlassen.« —

Das Innere erscheint gegenwärtig noch sehr nüchtern. Doch wird in wenigen Jahren der grosse Rathssaal eine Hauptzierde Aachens bilden. *Rethel* in Frankfurt (p. 140), der mit seinen diesfälligen Composizionen im öffentlichen Concurse den Preis errang, führt nämlich in diesem Saal einen Cyclus von Darstellungen *aus dem Leben Carls des Grossen in Fresko* aus, und bei dem bekannten Talente des Künstlers lässt sich an dem Gelingen des Werkes nicht zweifeln. Er hat folgende Darstellungen eingereicht: 1) Carl zerstört die Irmensäule bei Paderborn 772; 2) die Zerstörung Pavia's 774; 3) Carl siegt über die Araber bei Corduba 778; 4) Taufe von Wittekind und Alboin im Beisein Carls 785; 5) Kirchenversammlung in Frankfurt a. M. unter dem Vorsitz Carls 794; 6) Kaiserkrönung in Rom durch Papst Leo III. 800; 7) Erbauung des Aachener Doms in dem Augenblicke, wo die von Papst Hadrian dem Kaiser geschenkten Säulen aus dem Palast zu Ravenna angekommen 804; 8) Carl legt seine Kaiserwürde nieder und erwählt seinen Sohn Ludwig als Nachfolger 813; 9) Otto III. lässt sich die Gruft Carls öffnen und stärkt sich durch inbrünstiges Gebet 1000. Zur Ausführung im Rathhaussaale kommen 1, 3, 4, 5, 6, 8 und 9 sicher, ungewiss dagegen ist, ob nicht statt der zweiten und siebenten Composizion andere Motive auf-

getragen werden. — Diese Darstellungen dürften zu weiterer, angemessener Herstellung des Innern führen.

Unter den *Bildnissen* im Rathhaus schien uns nur eines der Erwähnung werth, *Napoleon*, stehend, ganze Figur, im Kaiserornat, von *Bouchet* 1807 gemalt. Die Gesichtszüge sollten aber prägnanter den absoluten Monarchen verrathen. Die Stellung der Figur dagegen und die Technik der Malerei gut, besonders die Stoffe meisterlich. L. A. G. Bouchet von Paris war Schüler von David (I. p. 478).

2) Das *Theater*, 1823 von Bauinspektor *Cremer* errichtet. Die Façade ziert ein griechischer, von acht starken, cannelirten Säulen mit reichen Capitälen componirter Portikus, welcher im Giebeldach schliesst. In dem Giebel kolossale halbrunde allegorische Figuren in Sandstein, links die Musik oder Oper, rechts die dramatische Kunst, denen Engel Kränze darreichen. Die Composizion soll *W. Röckel* (s. pag. 249), als er noch in Düsseldorf studirte, verfertigt haben.*) Die Ausführung — wir wissen nicht von wem — ist schwach. Die Breite des Gebäudes beträgt 83′, die Tiefe 208′, ein Verhältniss, das nicht gerade musterhaft erscheint, indessen durch das Programm und den gegebenen Platz bedingt sein mochte. Das Theater soll gegen 1300 Menschen fassen und enthält überdies die Räume für Conzerte und dgl.

3) Die *Trinkhalle*, in demselben Jahr nach den Planen von *Cremer* erbaut. Sie besteht aus einem halb offenen, nach Aussen auf Säulen ruhenden runden Mittelbau und zwei länglichten, nach Aussen ebenfalls offenen und auf Säulen ruhenden Seitenhallen mit End-Pavillons. Das Ensemble hat auf uns keinen grossen Eindruck gemacht. Dagegen schien uns die Anordnung des Gesundbrunnens selbst originell: — er liegt tief,

---

*) S. Söltl bildende Kunst in München: — Röckel.

zwei steinerne Stiegen von je circa 20 Tritten führen von beiden Seiten zu demselben hinab.

Mit Bezug auf andere neuere, namentlich *Privatgebäude*, bemerken wir, dass die grössern in der Regel mit Geschmack und im modernen Styl, wie in Frankfurt, Bonn u. s. w. ausgeführt sind.

Von *Sculpturen* ersten Ranges *nichts! Kunsthistorisch* interessant die *alten* Bilder der sieben Kurfürsten an einem mittelalterlichen Gebäude unweit vom Münster (westlich), deren wir schon pag. 13 erwähnten. Die alten Bildwerke im Münster selbst haben wir berührt. Unter den *modernen* Sculpturen ist beiläufig als höchst mittelmässig zu erwähnen die Statue Carls des Grossen auf dem Brunnen vor dem Rathhaus. Aus *unserer* Zeit treffen wir nur das schon besprochene Giebelfeld am Theater. — Ebenso wenig konnten wir von irgend einem bedeutenden *Bildhauer* in Aachen etwas inne werden. Es harrt also dieses Fach wie an vielen Orten auch hier noch der Entbindung.

Im Gebieth der *Malerei* steht Aachen ebenfalls hinter mehrern rheinischen Städten zurück. Eine öffentliche Galerie existirt nicht. Mehrere Künstler aus Aachen leben anderwärts, *Rethel* in Frankfurt, *Scheuren* in Düsseldorf (s. das.), *J. G. Götting* und *Th. Maassen* ebenda; *Chauvie* ist, wie wir im Kunstblatt vom 2. August 1842 lasen, erster Professor der Malerakademie in Lüttich. Auch *Adam Eberle*, † 1832 in Rom, ein Aachener von Geburt, einer jener talentvollen Schüler von Cornelius, welche ihm von Düsseldorf nach München folgten, blieb Aachen ganz fremd.*) Er hat in München Proben seiner Kenntniss in der Freskomalerei hinterlassen, im Odeon daselbst das kolossale Deckenbild

*) Wir hätten eigentlich Düsseldorf auch als seine Vaterstadt angeben können, da sein Vater nach Düsseldorf zog, um bleibend daselbst zu domiciliren, als Adam noch ein kleiner Knabe war.

Apollo unter den Hirten, in den Arkaden des Hofgartens die Belehnung Maximilians mit der Churwürde ausgeführt; er zeichnete in Rom die Cartons zu der Decke des Michelangelo für die Münchener Pinakothek; er malte auch ein Altarblatt, die h. Helena und zwei Passionsengel für eine Kirche in Westphalen. — Dass solche Künstler sich nicht nach ihrer Vaterstadt hingezogen fühlten, lässt uns vermuthen, der Kunstsinn sei hier noch nicht recht erwacht. Auch ein grosser Kunstfreund, *Dr. Alfred Reumont*, gehört Aachen an, geb. daselbst 1809, seit 1829 aber der preussischen Gesandtschaft in Florenz attachirt und dort lebend. Als Schriftsteller behandelt er zwar nicht nur Kunst, im Gegentheil grösstentheils Statistisches, Historisches oder Belletristisches; doch hat er für die Kunst auch gewirkt mit seinem »Beitrag zum Leben Buonarotti's« (Stuttg. 1834), mit seiner Biographie von Andreas del Sarto und zerstreuten Aufsätzen in verschiedenen Zeitschriften, so dass, wenn er in Aachen wäre, er die Förderung der Kunst gewiss sich sehr angelegen sein liesse. Laut dem Kunstbl. v. 20. April 1843 hat die Akademie von St. Lucas in Rom dem Dr. Reumont das Diplom eines Ehrenmitgliedes übersandt. Schade allerdings, dass solche Kräfte Aachen entzogen sind.

Indessen besitzt Aachen in dem hier domicilirenden Professor *Schmidt* (beiläufig 40 Jahre alt) einen schätzenswerthen *Genre-* und *Porträtmaler.* Wir sahen in seinem Atelier das lebensgrosse Bild des *Herzogs v. Sussex* (Kniestück), in Oel, das er vorigen Sommer im Auftrag des Königs von Preussen in London malte und eben zurückgebracht hatte. Der Herzog, in einem Lehnstuhl sitzend, von ausdrucksvoller Gesichtsbildung — starke Stirne, scharfe Augen — und kräftigem Körperbau, ist trefflich aufgefasst und gewiss ähnlich. Die technische Behandlung sehr praktisch und sicher. Ferner sahen wir bei dem Künstler das vor Jahren in Berlin nach dem Leben gemalte Porträt von *Schleiermacher*, eine

höchst geistreiche Physiognomie, mit sichtbarer Liebe auf die Leinwand gebracht, ein Bild von grossem künstlerischem und historischem Werth.

Eines ältern Malers, Namens *Scheuren*, Vaters von Scheuren in Düsseldorf, glauben wir noch als eines geschickten Technikers erwähnen zu sollen. Andere Künstler wurden uns nicht bekannt.

Privat-Gemäldesammlungen finden sich in Aachen einige vor; die von Oberst *Schepeler* ist die bedeutendste und zeichnet sich namentlich durch eine Anzahl *spanischer* Bilder von »*Velasquez*, *Zurbaran*, *Juan de Castillo*, *Murillo*, *Alonso Cano*« etc. aus, die der Eigenthümer in Spanien selbst von 1815 bis 1823 erwarb. Sie sind käuflich, ein gedruckter Katalog (Aachen bei Roschütz und Comp. 1841) enthält die sämmtlichen Gemälde. Sodann besitzt Herr *Schwenger*, wohl einer der thätigsten jüngern Kunstfreunde, mehrere recht hübsche *neue* Produkte der *Düsseldorferschule:* von *Mücke*, *Sonderland*, *Scheuren* d. j., *Lehnen* (s. Düsseldorf), auch zwei humoristische Genrebildchen von Prof. *Schmidt* (pag. 512), — der Nachtwächter, Lichteffekt, und der Scheerschleifer mit dem Rad auf dem Rücken — nebst noch andern Kunstgegenständen. — Wir hegen die Erwartung, dass mit der Freskounternehmung im Rathssaal für die bildende Kunst in Aachen eine *neue Epoche* anbrechen, dass überhaupt die Kunst auch hier den gebildeten Klassen bald zum Bedürfniss werde.

Wir kehren zurück nach Cöln und fahren von da auf dem Rhein an das Ziel unsrer Reise.

DÜSSELDORF.

Physiognomisches.

Düsseldorf, im dreizehnten Jahrhundert durch Graf Adolf von Berg zu einer Stadt angelegt, zählt gegen-

wärtig ungefähr 23,000 Einwohner. Im Jahr 1806 kam es an Frankreich und ward Hauptstadt des neugegründeten Grossherzogthums Berg. Joachim Mürat residirte hier, bis er (1808) das Königreich Neapel erhielt. Im Jahr 1815 fiel Düsseldorf an Preussen und ist der Versammlungsort des rheinischen Provinziallandtags, der Sitz einer preuss. Prov.-Regierung und eines Oberlandgerichts. Seit 1821 residirt auch Prinz Friedrich hier. Cavallerie und Infanterie liegen zu Düsseldorf in Garnison. In den letzten Decennien hat sich die Stadt sehr verschönert und erweitert. Breite helle Strassen zeichnen die neuen Quartiere aus. Oeffentliche Plätze und Promenaden, der Hofgarten, die Alleenstrasse, die Allee am Kanal u. s. f., die Dampfschifffahrt, die Elberfelder Eisenbahn tragen viel zur örtlichen Annehmlichkeit bei. Die Bewohner sind zuvorkommend.—

Düsseldorf ist der Geburtsort von *Peter Cornelius*, von *Peter von Langer*, *Robert v. Langer*, *Clemens Zimmermann*, *Peter Hess*, *Carl Hess*, *Monten*, alle theils früher, theils jetzt noch Zierden der Münchener-Schule. Unter den jetzigen Düsseldorferkünstlern lernten wir ebenfalls mehrere Eingeborne dieser Stadt kennen. Die Luft scheint also für Erzeugung von Kunsttalenten günstig zu sein.

Die Kunst.

Architektur und *Sculptur* lassen sich diesmal bei dem Zweck unsers Buchs, nur je das Wichtigste herauszuheben, mit wenigen Zeilen erledigen. Die *Malerei* dagegen erfordert mehr Raum.

Die *mittelalterliche Architektur*, so reich an Erzeugnissen dem Rhein entlang, findet sich hier nur spärlich repräsentirt. Kirchliche Monumente in *romanischem* Styl fehlen ganz. Der spätere *Spitzbogenstyl* geht zwar nicht leer aus, die vorhandenen Exemplare schienen uns aber weder sehr rein, noch sonst durch irgend

welche Originalität besonders anziehend zu sein oder das Gebiet der Architektur wahrhaft zu bereichern. Man bleibt mit den in Freiburg, Strassburg, Oppenheim, Frankfurt, Cöln empfangenen frischen erhebenden Eindrücken hier kalt. — In der *modernen* Periode entstanden mehrere Kirchen, die mit gleichzeitigen Erscheinungen an andern Orten gleichen Charakter theilen. Einige *öffentliche weltliche Gebäude* von wenig Bedeutung stammen aus der *modernen* Periode. Wir glauben daher, mit den allgemeinen baugeschichtlichen und theoretischen Bemerkungen in der Hand, welche unser Leser in Bd. I. p. 6—21 und II. p. 1—10 unsers Buches fand, könne er sich selbst in Düsseldorf's Bauwerken zurecht finden. Es folgt daher nur eine kurze *Uebersicht* der letztern.

Kirchen.

1) Die *Lambertus-Pfarrkirche* ward auf dem Platze einer ältern Kapelle zu Ende des *vierzehnten* Jahrhunderts neu erbaut und nach 1634 in Folge eines Brandes im damaligen Geschmack restaurirt. Im Innern das aus weissem und schwarzem Marmor ausgeführte Mausoleum des Herzogs Wilhelm IV. aus dem siebenzehnten Jahrhundert. Vor dem Eingang die Kreuzigung, altes Steinbildwerk. (S. die geschichtlichen Data in Püttmann.)

2) *Die Kreuzbrüderkirche*, ebenfalls an der Stelle einer alten Kapelle errichtet, aus der Mitte des *fünfzehnten* Jahrhunderts. (S. Püttmann.)

3) Die *Hof-* oder *Jesuitenkirche*, 1622—29 von Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm erbaut, trägt ganz den bekannten Jesuiten-Styl (s. pag. 9) und ist ihren Mitschwestern in Mannheim, Bonn, Cöln an die Seite zu setzen; sie übertrifft jene in Coblenz an äusserer Eleganz. Im Innern meisterhafte Altarbilder von *Hübner*, *Deger*, *Mücke*, deren wir in der Relazion über die betreffenden Künstler unten erwähnen. Hinter dem Hochaltar die Fürstengruft: an der Vorderseite des Sarges das Brustbild des Herzogs Johann Wilhelm, Hautrelief, vergoldet. (S. Püttmann.)

4) Die *Maximilians-Pfarrkirche* und die *Garnisonskirche* rühren aus dem vorigen Jahrhundert her: unbedeutend, wie noch ein Paar andere Kirchen.

Weltliche Gebäude.

1) Das *Rathhaus* um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts erbaut, laut Püttmann von einem Baumeister Heinrich *Tuschmann* aus Duisburg. Obgleich kein Stylmuster, macht dasselbe unter den modernen Gebäuden am Rhein nicht die schlechteste Wirkung.

2) Das jetzige *Akademiegebäude*, unter Churfürst Johann Wilhelm 1710 gebaut, früher die Galerie, jetzt die Ateliers, die Hörsäle der Akademie, die Bibliothek, die Inspektorwohnung u. s. f. in sich fassend, ist in architektonischer Beziehung kein Meisterwerk.

3) Das *Schloss* des Prinzen Friedrich im Hofgarten, im modern-französischen sogenannten Mansarden-Styl gebaut, erinnert wenigstens theilweise an die Residenz in Carlsruhe (Bd. I. pag. 510). Nur ist hier Gebäude und Umgebung (Situazionsplan) in viel kleinerem Maassstab angelegt. Aber das Schloss erscheint ebenfalls, wie in Carlsruhe im Halbmond errichtet und hat im Vordergrund schattige, schöne Alleen.

In der *Gegenwart* entstand u. a. die grosse, ein Viereck formirende *Caserne* der Neustadt, im gewöhnlichen Typus solcher Anstalten, also ohne höhern monumentalen Styl erbaut. Es steht sodann die Erweiterung eines Monuments bevor, wodurch die ganze Façe der Stadt gegen den Rhein ein viel günstigeres Ansehen erhalten wird. Der König, welcher die Rheinprovinz in künstlerischer Beziehung offenbar heben will — man erinnere sich nur an die von ihm in Coblenz, Cöln und Aachen angeordneten Restaurazionen öffentlicher Gebäude — hat nämlich beschlossen, dass das *Akademiegebäude* in bessern Stand gestellt, der Thurm um 20 Fuss erhöht und ein *neuer Flügel* angebaut wer-

den soll. Schon vor längerer Zeit gab *Wiegmann*, Professor der Architektur in Düsseldorf, den wir unten näher kennen lernen und der sich als *praktischen* Baumeister auch in dem von ihm geschmackvoll aufgeführten Hause des Dir. Schadow bewährt hat, in Folge erhaltenen Auftrages die Plane dazu ein, und sie sind im *Grundriss* wirklich genehmigt worden. Da man aber seit ihrer Anfertigung höchsten Orts zu einem stärkern Zuschuss aus der Landeskasse, als früher in Aussicht stand, sich entschlossen hat, so erhält nun die *Façade* eine weit reichere Architektur, als in Wiegmann's Zeichnungen. —

Neben Wiegmann verdient noch der Landbaumeister *Oppermann* als tüchtiger praktischer Architekt Erwähnung, von dem unter anderm die meisten Bahnhöfe auf der Elberfelder Eisenbahn herrühren.

— Die *Bildhauerkunst* fand bis zur Stunde in Düsseldorf noch keinen günstigen Boden. Ausser den Bildwerken an und in den Kirchen, deren wir vorhin beiläufig erwähnten, sollen sich (laut Püttmann) im Kloster der Karmeliterinnen drei kolossale Marmorbilder, die wir nicht sahen, von *Grupello* vorfinden: *Venus*, *Juno* und *Minerva*. Wie verirren *sie* sich in ein christliches Kloster? Die Arbeiten mögen übrigens nicht ohne Verdienst sein, denn Grupello besass künstlerische Fähigkeit, wenn er auch im Geschmack seiner Zeit arbeitete und heutzutage allerdings seine Darstellungen nicht mehr ganz genügen. Aber von seiner Energie zeugt die *kolossale Reiterstatue* des Kurfürsten Johann Wilhelm auf dem Marktplatz, in Bronze gegossen*), unstreitig das wichtigste Werk der Sculptur in Düsseldorf. Der Kurfürst reitet mit der Grandezza eines römischen Feldherrn, den Kommandostab in der Hand, mit dem Brustharnisch angethan, auf einem Pferde einher, in welchem

---

*) Ueber Metallguss siehe pag. 57—60.

der Künstler sich je das knochenfesteste Schlachtross der Pappenheimer Cavallerie zum Vorbild scheint gewählt zu haben. Wo solche Hufen hintreten, wächst kein Gras mehr. — Ritter *Gabriel Grupello*, geb. zu Brüssel 1658, hatte sich vom Maurerjungen zum Künstler emporgeschwungen, am churfürstlichen Hofe Vieles und zwar so sehr zur Zufriedenheit desselben gearbeitet, dass er um seiner Verdienste willen in den Adelstand erhoben wurde. Später bekleidete er die Stelle eines obersten Bildhauers in den österreichischen Landen und starb als solcher 1730 (s. Nagler).

Die Malerkunst.

Wie weit ihre Ausübung in *Düsseldorf* hinaufreiche, mag schwer auszumitteln sein. Jedenfalls aber darf man als wahrscheinlich annehmen, dass darin vor der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts kaum irgend Bedeutendes zu Stande kam. Denn erst von jenem Zeitpunkt an (seit der Erhebung zur Residenz) datirt sich das Emporsteigen und der spätere Flor der Stadt. Wir vermuthen, dass wenn früher etwa die Geistlichkeit Altar- oder sonstige Kirchenbilder malen liess, sie wohl die nahe und berühmte Schule von Cöln oder jene von Westphalen in Anspruch nahm. *) Uebrigens haben wir von alten kunsthistorisch oder künstlerisch wirklich interessanten Gemälden in Düsseldorf nichts

---

*) Ueber die *alte Cölnerschule* siehe p. 335—350. Die Schule von *Westphalen* war noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts gleichsam ein Ast des cölnischen Stammes. Später, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, scheint sich diese Schule selbständiger gestaltet, Züge eines eigenthümlichen Charakters verrathen und sich überhaupt vervollkommnet zu haben. In jener zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen sich in der betr. Schule laut Kugler (wir selbst kennen ihre Erzeugnisse zu wenig), »vielfache Elemente der *niederländischen* Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besonderer Umgestaltung.«

entdecken können. Wenn solche früher vorhanden waren, so sind sie wohl auf dieselbe Weise verschwunden, wie in andern rheinischen Städten, z. B. in Mainz und Cöln (s. p. 33 und 357). Sichere Kunde von namhaften künstlerischen Bestrebungen in Düsseldorf erhalten wir erst von der spätern Hälfte des *siebenzehnten* Jahrhunderts an. *Johann Wilhelm* nämlich, schon als Erbprinz den Künsten zugethan, bethätigte damals als *Kurfürst* seine Kunstliebe auf jede Weise, gründete die Neustadt, errichtete das zu einer Gemäldegalerie bestimmte jetzige Akademiegebäude, baute das Lustschloss Bensberg (drei Stunden von Deutz) u. s. f. Die auf den Schlössern seiner Ahnen zerstreuten Gemälde liess er sammeln und nach Düsseldorf bringen, kaufte neue an und rief berühmte Maler an seinen Hof. Zu all' diesem hatte ihn seine zweite Gemahlin, A. M. Medicis, aus dem kunst- und prachtliebenden Hause Medicis von Florenz (dessen Palast durch seine herrlichen Schätze zu einem der bedeutendsten europäischen Kunstmuseen sich umgestaltet hatte) gewiss noch angefeuert. Unter den Malern, welche Johann Wilhelm nach Düsseldorf soll berufen haben und mit deren Werken er seine Sammlung vermehrte, nennt Prof. Dr. Söltl (bildende Kunst in München) die Italiener Antonio Belucci, Antonio Pellegrini, Domenico Zanetti und Antonio Milanese, die Flammänder Anton Schonjans und van Douven, und die Holländer van der Werff, Johann Weenix, Gottfried Schalken, v. d. Neer, endlich die Blumenmalerin Rachel Ruysch. Doch kann der Aufenthalt wenigstens mehrerer von diesen Künstlern, von denen man weiss, dass sie nicht in Düsseldorf, sondern anderswo domicilirten, nur vorübergehend gewesen sein. Ueberhaupt scheint in diesem Punkt noch einiges Dunkel zu walten. Denn von sehr zuverlässiger Seite versicherte man uns, es seien nicht so viele Maler berufen worden, als man gewöhnlich glaube, die Vocazion von v. d. Werff z. B. sei »eine

reine Fabel«. Und doch behauptet Söltl, v. d. Werf habe die »damals ungeheure Summe *jährlicher Besoldung* (die doch nur *Angestellte* zu erhalten pflegen) von 6000 Gulden und für jedes Bildniss überdies 2000 Gulden« bekommen. Wie dem auch sei, die wichtige Frage, die sich jedem aufdringen muss, der nicht gedankenlos an Kunsterscheinungen vorbeigeht, sondern ihre Wirkungen kennen, wissen will, ob und wie sie auf die Kultur ihrer Zeit influenzirten, die Frage namentlich, ob jene Künstler neue, artistische Talente am Rheine weckten, somit eine neue Kraft im Volke hervorriefen, können wir ganz bestimmt verneinen.

Jene Angestellten beschränkten sich darauf, für den Hof und die Schlösser Gemälde zu fertigen; diese also kamen nicht unter das Volk. Selbst für *Kirchen* scheint damals nicht Vieles gemalt worden zu sein. Wenigstens besitzt unsers Wissens nur die Garnisonskirche ein Altarbild, die Verkündigung, von Ant. Pellegrini. So erinnert uns diese esoterische Kunst theilweise an die Schule von Fontainebleau unter Rosso und Primaticcio (siehe Bd. I. p. 474), welche ein *nazionelles* Kunstleben auch nicht zu schaffen vermochte. Mit dem Tode des Kurfürsten Johann Wilhelm trat daher auch in der Kunst zu Düsseldorf für eine Zeit lang Ebbe ein.

Indessen erhielt sich doch der artistische Ruhm, den man im Ausland Düsseldorf zollte, hauptsächlich noch durch die von J. Wilh. angelegte Gemäldesammlung, welche auch vorzügliche Werke, theils von den oben benannten, theils von andern grossen Meistern aufzuweisen hatte.

Ein späterer Kurfürst, *Carl Theodor*, den wir schon in Mannheim als Mäcen kennen lernten (I. p. 580), und der auch Düsseldorf durch die sogenannte Carlsstadt verschönerte, widmete dann den vorhandenen Kunstschätzen die gebührende Sorgfalt und vermehrte sie noch. *Er gründete ferner im Jahr* 1767 *die Akademie*,

in unsern Augen ein wesentliches Verdienst. Denn wenn sie auch später nur noch ein Scheinleben führte, so hatte sie doch einen historischen Boden gewonnen, auf welchem sich im günstigen Moment die Reorganisazion leicht bewerkstelligen liess. Ob ohne die damalige Gründung eine Akademie in unsern Tagen ganz *neu* geschaffen worden wäre, ist zu bezweifeln, und dann entbehrten die Rheinlande eines mächtigen Kunsthebels. Als *ersten* Direktor der neuen Akademie sehen wir *Joh. Lambert Krahe* wirken (geb. in Düsseldorf 1712, † daselbst 1790), der durch seinen Einfluss bei dem Kurfürsten wesentlich zur Stiftung dieser Anstalt beigetragen haben mag. Er lebte derselben mit ganzer Seele, leitete die Zöglinge mit väterlichem Wohlwollen und hatte die Freude, die Schule bald floriren und sie von Deutschen, Franzosen, Engländern und Holländern besucht zn sehen. Ein feuriger Verehrer von Raphael und den Antiken, ein Freund von Winkelmann, *wollte* er das Gute aufrichtig, und als redlich Strebendem gebührt ihm der Dank der Nachwelt, wenn auch sein Können seinem Wollen nicht die Waage hielt. Als *Lehrer*, der Talente gleichsam mit der Wünschelruthe aufsuchte und lebhaft anregte, hatte er gewiss viele Verdienste. — Neben Krahe ward 1784 *Joh. Peter Langer* (geb. zu Calcum 1756, † zu München 1824) als *Professor*, und nach dem Tod von jenem als *Direktor* der Akamie ernannt, ihm auch zugleich das Direktorium der Galerie übertragen. Er hatte seine Studien unter Krahe gemacht und später auf Kunstreisen (in den Niederlanden und Paris) seine Ansichten geläutert. Von Arbeiten aus der Zeit seines Wirkens in Düsseldorf ist uns zwar nichts bekannt; aus spätern Bildern aber, die er in München fertigte, schliessen wir, dass er einen klareren Blick in die Erfordernisse der Kunst, ein ästhetischeres Gefühl, ein kräftigeres und reineres Colorit, eine strengere Zeichnung besass, als sein Vorgänger.

In München nämlich führte er manche verdienstliche historische Darstellungen und Porträts aus: Christus die Kinder segnend, figurenreiches Altarblatt, der Zinsgroschen, Lucas die h. Maria malend, die h. Familie, Christus am Oelberg, Saul und David etc.; ferner das Porträt der jetzigen Königin von Baiern, die Bildnisse mehrerer Diplomaten u. s. f. Gewiss hätte er die Akademie von Düsseldorf bis an seinen Tod trefflich geleitet und der *jetzigen* Schule nach Kräften vorgearbeitet, den *Uebergang*, wie wir p. 20 sagten, aus der *modernen* in die *gegenwärtige* Periode vermittelt, wäre er nicht wegberufen worden. — Nach dem Tode von Carl Theodor aber (1799) ging dessen Kurfürstenthum durch Erbschaft an Maximilian Joseph von Baiern über, der in München residirte. Dorthin liess dieser im Jahr 1805 (beim Ausbruch des Kriegs zwischen Frankreich und Preussen) die Galerie von Düsseldorf verlegen, weil man vorgab oder glaubte, sie sei daselbst vor den französischen Invasionen gesicherter, als am Rhein. Es schien anfänglich diese Maassregel nur eine provisorische zu sein. Allein schon im Jahr 1806 ward Langer nach München (wo nachher unter seiner Direkzion die Akademie in's Leben trat) berufen, die Düsseldorfergemälde mit den vorhandenen verschmolzen und an eine Rücksendung jener an ihren ursprünglichen Ort nicht mehr gedacht. Nur ein Paar Bilder (s. unten) nebst der allerdings bedeutenden Zahl werthvoller Handzeichnungen und Kupferstiche sind noch in Düsseldorf, weil sie nie wegkamen. Eine *Gemälde-Galerie* aber, die diesen Namen verdiente, besitzt Düsseldorf nicht mehr und noch nicht. *)

---

*) Schon gegen die Translocirung der Galerie im Jahr 1805 protestirten die damaligen Stände des Herzogthums Cleve und Berg, jedoch vergeblich. Später, bei der Abtretung des Herzogthums an Preussen, erwartete man in Düsseldorf die Auslieferung der Galerie, weil sie allgemein als Landeseigenthum

Auch die *Akademie* hatte schwere Zeiten zu bestehen. Mit dem Zeitpunkt der französischen Herrschaft (pag. 514) schien der Genius der Kunst entflohen zu sein. Die Akademie war ohne Direktor (nur drei Professoren ertheilten noch Unterricht), beinahe ohne Schüler, das Gebäude selbst grossentheils von Behörden in Besitz genommen, — eine harte Umgestaltung der Dinge! Dieser Zustand dauerte von 1805 bis gegen das Ende des folgenden Decenniums fort. Während diesem Interregnum kam nichts Bemerkenswerthes in der Kunst zu Stande. Endlich im Jahr 1819 wendete der Staat der verwaisten Anstalt seine Aufmerksamkeit zu und berief *Cornelius*, dass er ihr wieder Leben einhauche, als Direktor, und *Mosler'n* — was Corn. zur Bedingung gemacht hatte — als Professor. Die neue *Einrichtung* bestritt der Staat, im Uebrigen blieb die Akademie wie früher (und jetzt noch) aus dem sog. Berg'schen Schulfond dotirt. Mosler, der früher als Cornelius nach Düsseldorf kam, traf nun alle *äussern* Anordnungen, um die Anstalt dem neuen Direktor gehörig übergeben zu können. Dieser trat sein Amt im Jahr 1821 an. Sein Ruhm

---

angesehen wurde. Abermals vergeblich. Baiern motivirte ihre Zurückbehaltung damit, dass es das Land in dem Zustande an Preussen abgetreten, in welchem es sich zur Zeit befunden habe, also *ohne* Galerie. Vor mehreren Jahren brachten die Stände der Rheinprovinz die Sache neuerdings in Anregung und richteten das Gesuch an den (vorigen) König, die Wiedererlangung des früheren Besitzthums zu betreiben. Der König, ohnehin zum Frieden geneigt und für diese Angelegenheit sich wahrscheinlich nicht speziell interessirend, soll sich darauf beschränkt haben, die Sammlung der bezüglichen Documente und ihre Aufbewahrung anzuordnen. Bei der nahen Verwandtschaft der jetzt regierenden Häuser von Preussen und Baiern, bei der engern Verbindung beider Staaten durch den Zollverein, bei der langen Zeit seit der Besitzergreifung der Galerie durch Baiern, bei der Geneigtheit der Diplomatie, faits accomplis anzuerkennen, lässt sich nichts anderes voraussehen, als dass es beim Status quo bleibt.

war ihm längst vorausgeeilt und jeder Kunstverständige sah in seiner Berufung einen glücklichen Wendepunkt für die Akademie. Wir müssen hier nothwendig über dieses Künstlers vorheriges Wirken Einiges einflechten, um klar zu machen, dass sich schon damals grosse Hoffnungen an seinen Namen knüpften. *Peter Cornelius*, geb. 1787 zu Düsseldorf, Sohn des Galerieaufsehers daselbst, versenkte seinen Geist frühe in die Tiefen idealer Kunst. Noch als Lehrling von Düsseldorf componirte und malte er unter andern die kolossalen biblischen und allegorischen Figuren für die Kirche zu Neuss (s. unten). Im Jahr 1809 wollte er nach Italien reisen, fand aber unterwegs in Frankfurt Gönner, Beschäftigung, Anerkennung. Zwei Jahre ungefähr hielt er sich dort auf, malte mehrere biblische Bilder in Oel und zeichnete die Composizionen zu Göthe's Faust (s. p. 144), von Ruscheweyh gestochen, die ihm nicht nur den Beifall Göthe's selbst erwarben, sondern auch seinen Ruf in der Kunstwelt begründen halfen. Im Jahr 1811 sehen wir Cornelius in Rom. Im Verein mit andern ausgezeichneten Männern (Bd. I pag. 126—127) verfolgte er die Richtung, die schon in den Darstellungen zu Faust sich aussprach, mit neuer Kraft. Die Kunst der modernen Periode*) war in seinen Augen eine *abgeschlossene*, an welcher man nicht verbessern, nicht flicken könne, sondern an deren Stelle man etwas ganz Neues setzen müsse. Die historische Kunst, welche sich immer nach dem Zeitgeist zu richten pflegt, konnte während der nüchternen, vorherrschend materiellen letzten Jahrhunderte und bei den damaligen allgemein schiefen Ansichten von Geschmack nicht zu den höhern Regionen sich emporschwingen. Aber nun kam die französische Revoluzion. Sie hatte auch in Deutschland die Staaten und das Leben umgestaltet. Das deutsche Reich als solches war

*) Siehe über den Begriff modern p. 9.

von der Welt verschwunden, eine Menge veralteter Begriffe und Ansichten mussten sich vor den neuen Ideen, die alle Verhältnisse durchdrangen, in die Dunkelheit zurückziehen. Zwei kolossale deutsche Dichter (denen schon andere auch sehr ausgezeichnete Literatoren, Lessing, Herder, Wieland u. s. w. vorhergegangen waren), *Göthe* und *Schiller*, hatten zudem die neue Zeit vorbereitet. Durch sie und andere Schriftsteller wäre auch ohne die französische Revoluzion, nur jedenfalls viel langsamer, die alte deutsche Steifheit und Beschränktheit erloschen. Jetzt also war die deutsche Nazion gerade wie zur Zeit der Reformazion, in vielen Richtungen begeisterungsfähig geworden. Und die Kunst hätte ihr nicht neue ideelle Nahrung zuführen sollen? Derselbe Schöpfer, aus dessen Hand die Heroen der *Schriftsprache* hervorgingen, schenkte uns auch die Organe, welche durch die *bildende*, *malende* Sprache die geistige Entwicklung fördern sollten. *Cornelius* vornämlich erfüllte in Rom mit seiner ganzen Genialität diesen Beruf, nebst *Overbeck*, *Schadow*, *Veit* u. And. (pag. 21).

Cornelius, welcher schon durch die vorhin berührten Composizionen aus *Göthe's Faust* seinen Landsleuten die Grösse dieses *neu-deutschen* Epos klarer machte, rief ihnen nun durch Darstellungen aus den *Nibelungen* den *altdeutschen* Geist der Dichtung in's Gedächtniss zurück, und er hätte vielleicht gerne noch auf demselben *nazionellen* Gebiet fortgearbeitet, würde er nicht gesehen haben, wie seit Langem in der Kunst die schöne antike und die motivreiche biblische Geschichte und Mythologie durch schlechte Darstellungen aus dem wahren Standpunkt war verrückt worden. Sein reformatorischer Geist konnte daher nicht ruhen, bis er dazu mitwirkte, in *diesen* Sphären durch bessere Schöpfungen die Ansichten des Publikums zu läutern, jene grossen Motive durch würdige Concepzionen wieder zu retten, die ideale Kunst auf ihre klassische Höhe zurückzuführen und damit zugleich die

maniristischen, unwahren Richtungen in ihr Nichts zurückzutreiben. In diesem Sinn und Geist traten Cornelius und seine Freunde vorerst in Rom, dann in Deutschland als Künstler auf. So entstand durch ihn in dem Cyclus biblischer Darstellungen im Hause Bartholdi zu Rom (p. 21) *die Traumdeutung Josephs vor Pharao* und *die Scene, wie Joseph sich seinen Brüdern zu erkennen gibt;* — in Fresko. Denn vor allen suchte Cornelius diese Art der Malerei als die nach seinen Ansichten für monumentale Werke vorzüglich geeignete wieder in's Leben zu rufen (Bd. I. pag. 542). Nachher fertigte er die Zeichnungen *aus Dante's Paradies*, welche ebenfalls in Fresko einen Saal in der Villa des Marchese Massimi zu Rom zieren sollten, deren Ausführung ihm aber nicht mehr möglich war, da er einem doppelten Rufe nach Deutschland folgte. Cornelius kam nämlich, wie wir sahen, als Direktor nach *Düsseldorf*, hatte aber zu gleicher Zeit von dem damaligen Kronprinzen, dem jetzigen König von Baiern, den Auftrag, einige Säle in der Glyptothek zu *München* mit Gemälden aus der griechischen Mythologie und aus der Iliade, also aus der Götter- und Heroengeschichte, zu schmücken. Beide Stellungen von Cornelius liessen sich, wie wir sofort sehen, vereinigen.

Die Wirksamkeit des grossen Meisters in *Düsseldorf* war sowohl innerhalb als ausserhalb der Akademie eine sehr wohlthätige. Vor allen hielt er die Zöglinge von den akademischen Schnürleibern, die vordem an manchen Orten Mode waren (s. in dieser Beziehung Bd. I. pag. 126 u. folg.), fern, liess sie frei sich entwickeln und bildete sie zu Priestern *idealer* Kunst. Unter seine besten damaligen Schüler gehören: *W. Kaulbach* in München, nun der gefeierte Componist der Zerstörung Jerusalems, einer der ersten lebenden deutschen Meister, *Götzenberger*, den wir in Mannheim, Nierstein und Bonn kennen lernten (Bd. I. pag. 584 u. f., Bd. II. pag. 282—310), *Stilke*, der noch in Düsseldorf lebt (s.

unten), *Stürmer*, jetzt in Berlin, *Eberle*, todt (pag. 511), *Hermann* (pag. 283), *Förster* (pag. 284). — An Prof. *Mosler* fand der neue Direktor eine wesentliche Stütze in seinen Bestrebungen.

Cornelius suchte nun die fähigern Zöglinge besonders zur *monumentalen* Kunst heranzuziehen, und dazu gab ihm sein *zweiter* Wirkungskreis in *München* treffliche Gelegenheit. Während er den Winter hindurch in *Düsseldorf* mit den *Cartons* zu der Glyptothek beschäftigt war, und die Schüler hier lernten, wie man bei der *Anlage* eines Monumentes zu Werke gehe, nahm er sie im Sommer nach München und liess sie an den Fresken, also an der *Ausführung* jener Cartons mitarbeiten. Dies mehrere Jahre nach einander. So befähigten sich die Schüler zu eigenen monumentalen Darstellungen und so ward es Cornelius möglich, dieser Kunstform *auch am Rhein* Eingang zu verschaffen. Es wurde auf seine Anregung ein jüngstes Gericht in Coblenz wenigstens angefangen, wenn auch nicht vollendet (pag. 251), die Aula in Bonn mit fertigen Fresken, darstellend die vier Facultäten, ausgeschmückt (p. 282 u. f.). Auch ein *Privatmann*, Graf v. Spee in Heltorf, wünschte einen Saal seines Rittersitzes mit Fresken ausmalen zu lassen und wendete sich deshalb an Cornelius. Doch kam diese Arbeit grösstentheils erst später zu Stande. — Unzweifelhaft würde Cornelius bei längerem Aufenthalt in Düsseld. die Kunst im *ganzen* Rheinpreussen umgestaltet und unbedingt im artistischen Gebiet dominirt haben, wie er auch *jetzt noch* dort im höchsten Ansehen steht. Allein er folgte dem im Jahr 1824 an ihn gelangten Rufe, die Stelle des damals verstorbenen *Akademiedirektors Langer in München* zu übernehmen. Mit Corn. gingen die meisten oben benannten Schüler nach München. Sein Wirken daselbst kann *hier* nicht speciell auseinandergesetzt werden; nur führen wir einige seiner Hauptwerke an. In der Glyptothek vollendete er im soge-

nannten Göttersaal in drei grossen Wand- und vielen kleinen Deckenbildern die Darstellung der drei Reiche der Kroniden — Zeus, Poseidon und Pluto, und zeigt uns in scharfer logischer bildlicher Entwicklung umfassend den Ideengang und den Charakter der *griechischen Mythe*; in dem sogenannten Trojanersaal entfaltet er eben so genial und logisch durch Darstellungen aus der Iliade den Geist und das Wesen der *griechischen Heroenzeit*; in der Ludwigskirche führt er die Geschichte und Mythe des *Christenthums* wieder als ein in der Weltordnung abgeschlossenes grosses Ganze in kolossalen Gemälden aus; in der Pinakothek endlich (im Bogengang) zeigt er uns in einem reichen Bilder-Cyclus die *Geschichte der Malerei* in Italien und im übrigen Europa, namentlich in Deutschland. Man staunt in diesen umfangreichen Monumenten die Grösse und die Produktivität von Cornelius bewundernd und entzückt an. — Seit 1841 endlich bekleidet er in *Berlin* die Stelle eines Direktors. Durch diesen Wechsel des Wohnorts und da er nun wieder unter preussischer Regierung steht, scheint er uns Düsseldorf auf's Neue näher gerückt, und es lässt sich erwarten, dass sein Einfluss in der Residenz für den Kunstort in der Provinz (zugleich seine Vaterstadt) nicht ohne Nutzen sein werde.

Als Cornelius von Düsseldorf nach München gezogen war, leitete Prof. *Mosler* ad interim die Akademie. Dann erhielt *Wilhelm Schadow* das Direktorium an derselben und trat die Stelle 1827 an. *Mit ihm beginnt für Düsseldorf wieder eine neue Kunstepoche.*

W. Schadow, geb. in Berlin 1789, Sohn des sehr geschätzten dortigen Direktors und Bildhauers Joh. Gottfr. Schadow (geb. 1764), war, wie wir schon mehrmals beiläufig bemerkten, einer der Gründer der neuen deutschen Schule. Er arbeitete im Hause Bartholdi (pag. 21) zwei Darstellungen aus: *der alte Jakob*, dem das blutgetränkte Kleid seines Sohnes gebracht wird,

und *Joseph im Kerker* den Gefangenen die Träume deutend. Seine Neigung ging übrigens mehr auf die *Oel*malerei, und so führte er dann verschiedene Bilder: *eine h. Familie*, *das Bildniss einer Römerin* (beide für den damaligen Kronprinzen von Bayern), *eine Porträtgruppe*, Thorwaldsen, Schadow selbst und sein Bruder (sehr geschickter, verstorbener Bildhauer) und wohl noch Anderes in *Oel* aus. Im Jahr 1819 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, ward zum Professor der Akademie ernannt, und bald traten sehr talentvolle Schüler in sein Atelier. Schadow's Wirkungskreis in Berlin als ausübender *Künstler* und als *Lehrer* war segensreich. In jener Zeit ging aus seiner Hand hervor: *ein Bacchanal als Deckenstück des Proscenium* im neuen Schauspielhause; eine *Madonna*, die er nach herauf Bestellung wiederholte; die *Anbetung der Hirten* für die Garnisonskirche zu Potsdam; *Christus mit zwei Evangelisten*, kolossales Altarbild für die Kirche von Schulpforta, und andere *historische* Darstellungen. Ferner malte er mehrere *Porträts*, namentlich das grosse Familiengemälde der Prinzessin Wilhelmine von Preussen mit ihren Kindern. — Als *Lehrer* aber wusste er sich die Liebe der Zöglinge im höchsten Grad zu erwerben, und einige sehr ausgezeichnete: Lessing, Hübner, Hildebrandt, Sohn, folgten ihm nach Düsseldorf, gerade wie Cornelius seine nächsten Schüler nach München gezogen hatte. Es ist dies eine Erscheinung, welche dem Lehrer und den Schülern in gleichem Maasse zur Ehre gereicht. Es geht daraus klar hervor, dass die noch am Ende des vorigen und zu Anfang unsers Jahrhunderts an einigen Akademieen herrschend gewesene pedantische Vornehmheit und Abgeschlossenheit, welche die Professoren gegen die Akademiker annahmen, bei Cornelius und Schadow einer mehr *collegialischen* Stellung gewichen war. Nur auf die letztere Weise kann ein Talent von dem Lehrer ganz gewonnen werden. Dass dieser

aber unfähigen oder nachlässigen Subjekten den trocknen Meister zeigt, ist wiederum ganz am Platze.

Wenn auch Cornelius als Direktor der Akademie in Düsseldorf schwer zu ersetzen war, so konnte man nach der Ernennung Schadow's ihr dennoch eine blühende Zukunft prognosticiren. Denn auch Schadow ging ein begründeter Ruhm voraus und wahrlich er hat allen gerechten Erwartungen als Direktor im vollsten Maasse entsprochen. Steht er als *Componist* allerdings seinem ganz eminenten Vorgänger nach, so gehört er immer in die vordere Reihe der deutschen Meister, sowohl seiner idealen *Richtung* nach, als wegen der grossen *technischen* Vollendung, die seinen Bildern inwohnt. Als *Lehrer* aber, namentlich als *Direktor* einer Kunst-Anstalt, scheint er uns so zu sagen unübertrefflich. In der letztern Beziehung einige Bemerkungen über Schadow; von ihm als ausübendem *Künstler* sprechen wir unten.

Schadow hält vor allem einen systematischen Studiengang für die Akademiker fest, sie werden stufenweise in die Kunst eingeführt. Hat sich aber ein Schüler einmal auf den Standpunkt empor gearbeitet, dass er eigene Erzeugnisse hervorbringen kann, so lässt ihn der Direktor in der Wahl der Vorwürfe, in der *Richtung*, die er einschlagen will, gewähren. Jedes Talent darf sich nach seiner Individualität ganz frei entwickeln. Daher finden wir auch in Düsseldorf *alle* Zweige der Malerei vertreten, und gerade seit Schadow's Direkzion sind *ausgezeichnete* Repräsentanten jeder Branche aus dieser Schule hervorgegangen. Biblische, romantische, moderne Geschichte, alle Arten des Genre, Landschaft, Stillleben erfreuen sich hier tüchtiger Bebauung. Wir rechnen es Schadow zum grossen Verdienst an, dass er keinen moralischen Zwang ausübt, um Schüler für sein Lieblingsfach, die biblische Historie und Mythe, zu gewinnen. Es ist dieses Verdienst um so grösser, als

wir es dem Lehrer, den der feste Glaube beseelt, dass auf *seinem* Wege die edlen Zwecke der Kunst besser erreicht werden, als auf den andern, kaum übel nehmen könnten, wenn es ihn einigermaassen schmerzt, dass ein ihm liebgewordener, fähiger Zögling nicht seiner Fahne folgen will. Aber Schadow sieht zu gut ein, dass *eine Akademie, in welcher Geistes- und Willensfreiheit herrscht, immer am meisten blüht.* Gerade dieser Freiheit und der aus ihr entspringenden allseitigen Entwickelung der Kräfte hat gewiss die Düsseldorfer-Schule einen grossen Theil ihres Rufs zu danken. — Von der freiesten subjektiven Entfaltung an dieser Anstalt scheint uns noch besonders der Umstand zu zeugen, dass selbst die Arbeiten derjenigen Maler, welche *dasselbe Feld* bebauen, im Durchschnitt einander nicht gleichen. Frei von jedem Schulschnitt gehen sie aus dem Innern je des betreffenden Künstlers hervor. Oder herrscht, um ein Paar Beispiele anzuführen, zwischen den biblischen Bildern von Schadow selbst und den Darstellungen der aus seiner Schule hervorgegangenen biblischen Malern Deger, Köhler u. s. w. Gleichförmigkeit? Oder (indem wir andere ungefähr verwandte Künstler zusammenstellen) finden wir in den Erzeugnissen von Lessing und Stilke, Hildebrandt und Plüddemann, Sohn von Steinbrück, Volkart und Knorr, Fay und Schrader, Sonderland und Meyer, Schrödter und Hasencleyer, Jordan und Ebers, Schirmer und Achenbach, Pose und Scheuren etc. — finden wir in ihren Erzeugnissen einen Typus, der auf einen gemeinschaftlichen Schulzepter zurückführte? Sehen wir in der Auffassung eine uniforme Weise, in der Ausführung ein Colorir-Reglement ausgesprochen? Mit Nichten. —

— Ein ferneres Verdienst von Schadow als Direktor besteht darin, dass er sich seiner Schule weit mehr, als er amtlich *verpflichtet* wäre, annimmt; die *Anstalt ist ihm recht eigentlich an's Herz gewachsen.* Er führt,

darüber herrscht nur Eine Stimme, sein Amt mit der grössten Gewissenhaftigkeit und Gewandtheit. Er setzt seinen Stolz, seine Freude darein, der Welt nützliche Künstler zu bilden, und keine Mühe, keine Zeit, keine Aufopferung lässt er sich zu diesem Zwecke reuen. Mit seltenem, psychologischem Scharfblick ergründet er sodann das Wesen seiner Schüler, weiss, was jedem zuträglich ist, entdeckt specielle Fähigkeiten, die dem Betreffenden selbst vielleicht noch lange verborgen geblieben wären, schliesst also jedem gleichsam sein eigenes Selbst auf, richtet Muthlose empor, führt kühne und rasche Talente rasch zum Ziel, kurz er behandelt, wie ein weiser Pädagoge jeden *individuell.* Allen pedantischen Schulzwang hasst er von Herzen. Ohne Schadow's meisterhaft dirigirenden Geist hätte die Düsseldorfer Akademie nicht zu ihrem jetzigen Höhepunkt sich emporarbeiten können, davon sind wir lebhaft überzeugt, und sie kann sich daher glücklich schätzen, dass Schadow an ihre Spitze trat.

Von dem *Direktor* gehen wir nun über zu dem *Organismus der Akademie;* dann werden wir von der eigentlichen *Düsseldorferschule*, d. h. von der *Gesammtheit der aus der Akademie hervorgegangenen Künstler* sprechen; hierauf berühren wir die *Stellung* und den Einfluss dieser Schule *nach Aussen;* sodann suchen wir die angesehensten *Künstler selbst als solche* und einzelne ihrer *Werke* zu charakterisiren; den Schluss unsers Referats endlich soll eine kurze Specialberührung vorhandener *Sammlungen* bilden.

Die Akademie besitzt für die *Architektur* und für die *Hauptzweige* der *Malerei*, Figurenfach und Landschaft, wie auch für die *Kupferstecherkunst* Lehrstühle, die gegenwärtig sämmtlich durch treffliche Professoren besetzt sind. Auch *Kunstgeschichte* wird docirt. Nur *ein* Rad mangelt uns in diesem schönen Kunstgetriebe, ein Lehrstuhl der *Sculptur.* Doch scheint man bis jetzt

die Lücke nicht sehr gefühlt zu haben. — Die Professoren bilden das Collegium, welches über die wichtigern äussern und innern Angelegenheiten der Akademie Berathung hält und Beschlüsse fasst; ein Sekretär führt das Protokoll. Die geringfügigern, administrativen, täglich laufenden Geschäfte erledigt ein Inspektor, der zugleich in der Akademie seine Wohnung hat, grossentheils von sich aus.

Die Akademie zerfällt, wie anderwärts, in mehrere *Klassen*. In der untersten, der *Elementarklasse*, ertheilt *Mosler*, Prof. der Kunstgeschichte, Sekr. der Akademie gemeinsam mit Inspektor *Wintergerst* den Unterricht. In diese Klasse werden sowohl vorbereitete, als ganz rohe Schüler, d. h. solche, die gar keine Vorkenntnisse im Zeichnen haben, aufgenommen. Die Vorbereiteten lässt man Schwereres copiren, den andern gibt man ganz leichte Vorlagen und geht allmälig zu schwierigern über. Die höchste Aufgabe, welche hier zu lösen ist, besteht in der sichern Zeichnung und Schattirung antiker Köpfe und Hände nach *Gyps*. Je rascher ein Zögling diese Forderung genügend erfüllt, desto rascher rückt er in die folgende Klasse vor. Man schätzt die Zeit als ein wichtiges Capital, das nicht liegen bleiben darf, sondern Zinse tragen soll. Wer mit guten Vorkenntnissen einträte und sogleich ein antikes Gypsmodell gut copirte, könnte auch sofort avanciren. Allen Zöglingen dieser Klasse aber ist ein Maximum von zwei Jahren gestattet, innerhalb deren sie den bezeichneten Grad des Könnens erlangen sollen, was nur liederlichen oder ganz talentlosen Naturen unmöglich sein wird. Solche erhalten dann nach zwei Jahren den Abschied, damit sie nicht Fähigen den Platz versperren. — In der folgenden Klasse, in welcher theils nach schweren antiken Gypsmodellen, namentlich auch nach ganzen Figuren *gezeichnet*, zuweilen nach alten Bildnissen, vorzugsweise aber *nach dem Leben gemalt* wird (zuerst

bloss Köpfe, nachher ganze Figuren — Akten), — in dieser Klasse besorgen die Professoren *Hildebrandt* und *Sohn*, welch' letzterer speziell den Antikensaal überwacht, den Unterricht. Diese Klasse heisst »die Vorbereitungsklasse«. Sobald ein Zögling hier die von den Lehrern geforderte technische Fertigkeit erlangt, d. h. einen Kopf nach dem Leben gut in Oel malen kann, auch die Perspektive versteht und überdem Talent im Componiren zeigt, rückt er, wieder ohne obligatorisch einzuhaltende Fristen, in die höhere Klasse vor. Das Maximum der Zeit in dieser Klasse aber beträgt *vier* Jahre. Das Testimonium paupertatis liegt gewiss unzweifelhaft vor, wenn ein Schüler in dieser Zeit die bezeichneten Forderungen nicht erfüllen kann. Die Tüchtigern bedürfen ihrer gewöhnlich bei weitem nicht. Ja es ist eine nicht seltene Erscheinung, dass bei der trefflichen herrschenden Lehrmethode Schüler, welche schon vorher im Zeichnen fest waren, in einem Jahr und noch schneller sich ein ganz tüchtiges Colorit aneignen. — Die oberste Klasse nun, in welcher *eigene Composizionen gemalt* werden, steht unter der ausschliesslichen Leitung des *Direktors*. *Schadow* macht hier die jungen Talente mit den ästhetischen und technischen Regeln über den Bau einer Darstellung bekannt, lehrt sie mit Einem Wort ihre Gedanken bildlich ordnen und klar durchführen. Wer hier ein Maximum von *fünf* Jahren zurückgelegt hat, ohne sich zur Meisterschaft fähig zu erweisen, muss die Akademie verlassen. Erfüllt er aber, wie das bei wirklichen Talenten immer der Fall ist, in einer viel kürzeren Zeit die Bedingungen, d. h. produzirt er ein in Anlage und Ausführung gelungenes, selbst erfundenes Bild, so erhält er den *Grad eines jungen Meisters* und das Eintrittsrecht in die sog. *Meisterklasse*. Das Lehrercollegium fällt über seine Zulassung in dieselbe das Urtheil. Analog mit der Schadow'schen steht die *Landschaftsklasse*, in der Professor *Schirmer* als Fach-

lehrer der Landschaft den Unterricht gibt und in welcher ebenfalls ein Maximum von *fünf* Jahren Lehrzeit gestattet ist. — Der Eintritt aus den beiden zuletzt genannten in die »*Meisterklasse*« involvirt, dass der Betreffende (wie im Städelschen Institut in Frankfurt pag. 132) in den Ateliers des Akademiegebäudes einen Platz zur selbständigen, freien Ausübung seiner Kunst erhält. Gewöhnlich ist ein Atelier von zwei oder drei solchen Malern in Besitz genommen. Der *Direktor* besucht alle diese Werkstätten beinahe täglich. Doch erscheint er hier nunmehr in der Stellung eines rathenden Freundes, nicht eines gebiethenden Lehrers; sein meist sehr tief begründetes, kritisches Wort wird auch gerne gehört. Er bleibt also mit seinen ehemaligen Zöglingen in dem fortdauernden angenehmen Verhältniss enger *Collegialität.*

Wie Schadow als *Direktor* musterhaft dasteht, so muss man auch den übrigen benannten *Professoren* Mosler, Wintergerst, Hildebrandt, Sohn, Schirmer und den noch anzuführenden Professoren *Wiegmann* und *Keller* das Lob grösster Gewissenhaftigkeit in Ausübung ihres Lehrberufs ertheilen. Wiegmann gibt nämlich Unterricht in der *Architektur* und *Perspektive*, Keller leitet die Klasse der *Kupferstecher.* Jährlich gehen aus der Akademie geschickte, junge Künstler hervor, der beste Beweis für die Anstrengungen nicht nur der Schüler, sondern auch der Lehrer. Diese dürfen auf die grosse Zahl und die Durchschnittsqualität der Jünglinge, welche sie gebildet, mit lohnendem Selbstbewusstsein hinblicken.

— Die *Gesammtheit* der in Düsseldorf lebenden *Maler* nun pflegt man die *Düsseldorferschule* zu nennen. Sie besteht vorerst aus dem Direktor, den Professoren der Akademie, aus Künstlern, welche schon in Berlin Schüler von Schadow waren und mit ihm nach Düsseldorf zogen, wie Lessing, Hildebrandt, Sohn u. s. w., die Raczynski »als den Stamm der neuen Schule« qualificirt; ferner

aus solchen, welche unter andern Meistern sich gebildet hatten, dann aber der Schule von Schadow in Düsseldorf sich anschlossen, wie Stilke und Steinbrück; endlich aus solchen — und diese machen die grosse Mehrzahl aus, — welche ihre Studienzeit ausschliesslich in Düsseldorf seit Schadow's Direkzion zugebracht haben und nun als selbständige Künstler ihren Beruf hier ausüben.

Zu der Schule von Düsseldorf rechnen wir im weitern Sinn aber auch jene, welche in derselben ihren Unterricht genossen, den Charakter der Anstalt in sich aufgenommen und anderwärts ihren Wirkungskreis sich geschaffen haben, wie Hübner und Bendemann in Dresden, Rethel in Frankfurt (pag. 140); die beiden Lasinski am Rhein (pag. 233 u. 362) und Andere.

Von den *anwesenden* Malern arbeiten, was wir unten speciell sehen, viele in den Ateliers der Akademie und nach dem Anbau des projektirten Flügels, welcher hauptsächlich für neue Werkstätten bestimmt ist, wird eine noch stärkere Zahl diese Räume benutzen. Aber auch ausserhalb der Akademie haben viele tüchtige frühere Zöglinge derselben, wie Fay, Mengelberg, Meyer von Bremen, Hasenclever, Achenbach, Pose, Scheuren, Lehnen, Preier u. A. ihre Privat-Ateliers aufgeschlagen. Sie alle gehören natürlich, wenn auch von der *Akademie* äusserlich getrennt, doch der *Schule* von Düsseldorf an. Sie benutzen auch gemeinsam die vorhandenen artistischen und socialen Einrichtungen, Kunstausstellungen, Kunst- und Künstlervereine etc.

Die *Düsseldorferschule* hat häufige Angriffe von gewissen Seiten her zu bestehen, sie pflegt dieselben nicht mit Worten, sondern mit Werken zu widerlegen, lässt sich in ihrem ruhigen Gang nicht stören, schafft unverdrossen nach besten Kräften und erntet auch wieder vielseitige Anerkennung ein. Indem wir versuchen, einige Grundzüge der Schule anzugeben, werden wir

verschiedene Vorwürfe, die man ihr macht, zu berichtigen Gelegenheit finden. Dabei haben wir nur die Wahrheit, so weit wir sie selbst zu erkennen vermögen, im Auge; persönliches Interesse ist uns fremd.

Die Kunst scheidet sich bekanntlich *in zwei Hauptrichtungen*, in die *ideale* und die *realistische.* Jene holt ihre Motive vorzugsweise aus der höhern, geistigen und poetischen Welt, diese aus dem wirklichen Leben. Beide Richtungen aber zerfallen in viele Nüancirungen und werden mit *ungleichem* Glücke von ihren verschiedenen Repräsentanten kultivirt. Darum ist es, wie wir schon bei andern Gelegenheiten erklärten, keineswegs unsere Meinung, *absolut* als *ideal* jede Himmelfahrt, jede biblische Darstellung anzuerkennen, *absolut* jedem vorherrschend realen Bild *idealen Werth* abzusprechen. Der *Titel* macht noch nicht das Buch aus. Alles kommt darauf an, *wie* ein Kunstwerk behandelt sei. Der *Geist* nur kann in die Form den Idealismus hineinlegen. Tragen die meisten ideal sein sollenden Bilder aus den beiden vorigen Jahrhunderten jenen geistigen Typus? Erscheinen dagegen Werke, wie die eines Robert (Bd. I p. 480), nicht als ideale Auffassung des wirklichen Lebens? Ein biblischer Maler ist uns daher kein Idealist, wenn ihm das Feuer des Prometheus fehlt, nicht jeden Pfarrer sehen wir für einen tüchtigen Theologen an; hinwieder verdient ein Maler der weltlichen Geschichte oder des Genre, der sein Fach mit Begeisterung treibt, nach unserer Ansicht die volle Achtung der Mit- und Nachwelt, wie ein Componist des Heiligen. Wir wollen suchen, durch ein Beispiel aus der Literatur dem Laien die Sache näher zu bringen. Die Messiade von Klopstock ist ganz *ideal* gehalten, ein biblisches Epos; seine Lieder beseelt der gleiche Geist. Die Romane von Walther Scott hingegen führen uns das *wirkliche Leben*, aber mit innerm Feuer, mit Genie und Phantasie vor. Sollte nun W. Scott neben Klopstock nicht auch

einen grossen Namen ansprechen dürfen? Doch wohl! Beide sollen von uns verehrt werden, denn beide helfen, nur auf verschiedenen Wegen, die Gesinnung der Menschen reinigen, die Kultur befördern. Auch in Düsseldorf finden wir die bezeichneten zwei Hauptrichtungen mit allen Nüancen repräsentirt, die weltlich-historische und das Genre allerdings in stärkerem Maasse, als die biblisch-ideale, was die *absoluten* Anhänger der letztern (zu denen wir nicht gehören) von vorneherein ungünstig gegen diese Schule stimmen mag. —

Schadow nennen wir als Haupt der idealen, Lessing als Haupt der realen Kunstform. Schadow malt seit Jahren fast ausschliesslich biblische Bilder. Um bei dem Beispiel aus der Literatur zu bleiben, so glauben wir, man könne von seinen Composizionen, ohne dass wir übrigens Schadow mit Klopstock vergleichen wollen, sagen, was Gervinus (Literaturgeschichte I. pag. 180) von des letztern »geistlichen Liedern« sagt, er wolle mit denselben *»das Herz bewegen*, *ihr Inhalt sei mehr Dank*, *als Klage*, *ihr Hauptton der Ausdruck der Empfindung des N. Testaments.«* Noch viel mehr scheint uns aber Lessing mit W. Scott zusammengestellt werden zu dürfen. In den Bildern des ersten wie in den Schriften des zweiten wird jeder *Gedanke* des Autors *zur lebendigen*, *wahren*, *klaren Figur; überraschend charakteristische Auffassung*, *überraschend schönes Colorit durchdringt alle ihre Schilderungen der menschlichen Wesen und der Natur.* Diese Eigenschaften haben Lessing und W. Scott im höchsten Grade und so sehr mit einander gemein, als dies irgend zwischen Künstlern und Schriftstellern gedenkbar ist. Zudem charakterisirt ein *melancholischer Grundton* manche Arbeiten beider Autoren in gleich starkem Maass.

Diese Häupter der beiden Kunst-Richtungen, Schadow und Lessing, leben mit ganzer Seele ihrem Beruf und legen in angestrengter, aber froher Ar-

beit Jahre so schnell wie Wochen zurück und produziren stetsfort Neues und Grosses. — Wie die Häupter, so sehen wir sehr zahlreiche Glieder der Schule als würdige Priester der Kunst wirken: Deger, Köhler, Stilke, Steinbrück, Mücke, Hildebrandt, Sohn, Fay, Schrader, Claasen, Meyer, Sonderland, Schirmer, Achenbach, Pose etc. etc., welche wir alle unten speciell kennen lernen.

Wir glauben, einige den meisten Düsseldorfern *beider* Richtungen *gemeinsame* Grundzüge angeben zu sollen und zu können: es sind beharrlicher *Fleiss*, glückliches Streben nach *Verständlichkeit* der Composizionen, ästhetischer Sinn für *Anordnung*, feines *Gefühl*, sorgfältige *Ausarbeitung* eines Bildes, namentlich meisterhafte *Colorirung* aller Theile desselben. — Vom Morgen bis zum Abend herrscht *grosse Thätigkeit* in den Ateliers, und zwar, wie man den Künstlern ansieht, eine *freudige*, aus innerem Triebe entsprungene Thätigkeit, die schon in sich selbst ihre Belohnung findet, nicht ein bloss handwerksmässiges, auf materiellen Gewinn berechnetes Schaffen. — Wir fanden ferner, dass die Künstler im *Componiren*, in dem äussern Bau eines Bildes im Durchschnitt grosse *Klarheit* sich angeeignet haben. Ein nicht geringes Verdienst. Wir bemerken doch in den Künsten, wie in der Rede und Schrift, dass die Gedanken des Autors zuweilen etwas schwierig zu verstehen sind. In Düsseldorf wird man zur Seltenheit vor einem Bilde fragen müssen; »was meint der Verfasser damit?« Dieser Grundzug der Schule mag hauptsächlich den Bemühungen des Direktors zuzuschreiben sein, der mit seinem ausserordentlich scharfen und richtigen kritischen Blicke schon bei dem angehenden Componisten gewiss alles Abirren in dunkle Regionen radikal zu heilen sucht und den Künstler vor allen Dingen logisch denken lehrt. — Aber auch *ästhetische Anordnung* waltet meist vor, eckige und unschöne Gruppen oder

Formen, unpassende, das feinere Gefühl störende Nebenfiguren oder Anhäufung von Episoden finden wir im Durchschnitt glücklich und weise vermieden. — Ein ebenso *durchgebildeter Sinn für schönes, wahres und lebendiges Colorit* kommt dieser Schule zu; lärmende wie monotone Parthieen sind so zu sagen ausgeschlossen. Selbst die Gegner von Düsseldorf gestehen der Schule ein treffliches *Colorit* zu, und in der That herrscht dieses Verdienst so durchgängig und in solchem Maasse vor, dass sie hierin neben jede andere Schule sich stellen kann, und mehrere ausgezeichnete Kunstorte entschieden überragt. Kraft, Leben, Wahrheit, Reinheit, Zierlichkeit der Färbung, Haltung, Helldunkel und dergleichen, was alles den günstigen, malerischen *Total*eindruck eines Bildes erhöht, finden wir fast durchweg vereinigt. Die gewiss eigenthümliche Erscheinung gemeinsamer Virtuosität im Colorit mag zum Theil daher rühren, dass die Düsseldorfer, da sie keine Galerie haben, in ihrer Studienzeit sich nicht, wie dies auf andern Akademieen vorkommt, an irgend einen bestimmten Meister anlehnen und demselben bis in die innersten Falten seines Styls folgen können, sondern sich an die *Natur*, welche denn auch der Direktor als die grosse Lehrerin empfiehlt, halten müssen. Diese Gewöhnung, schon frühe an der Quelle zu studiren, schärft einerseits das richtige Farbengefühl und bewahrt anderseits das Auge vor Schulmanier. Wer lange nach einem Meister gemalt hat, z. B. nach Titian oder Rembrandt, der mag wohl als Colorist ein gewandter Titianist oder Rembrandtianer sein, aber er weiss sich nachher aus dieser angenommenen Manier kaum mehr herauszuarbeiten. Es ist daher vielleicht ein Vortheil, dass in Düsseldorf keine Galerie existirt, dass die Schüler direkte die Natur aufsuchen lernen, nicht erst durch das Labyrinth bilderreicher Säle dahin gelangen. Naturstudium schützt, nach unserer Ueberzeugung, mehr

vor sklavischer Nachahmung, als das Gemäldestudium, und der Schüler bildet sich rascher zum selbständigen und wahren Coloristen aus. — Uebrigens, vom Colorit abgesehen, haben wir beobachtet, wie gewissenhaft man in Düsseldorf die Bilder von der ersten Anlage bis zum letzten Stadium behandelt. Nicht nur die Historiker, auch die Genremaler fertigen, wenigstens bei grössern Arbeiten, zuerst einen *Carton*, den sie tüchtig durchführen, auch viele Specialstudien zu Köpfen, Stellungen, Nebendingen etc. machen, ehe sie die Palette zur Hand nehmen. Und doch wirft man den Düsseldorfern von gewisser Seite oberflächliche Zeichnung vor. Wie sehr überweist, um nur von Einem Werk zu sprechen, Lessings Huss (p. 197 u f.) solchen Vorwurf des Irrthums. Aehnliche Belege könnten wir in Menge anführen.

Ein den Düsseldorfern gemeinsamer Grundzug besteht endlich darin, dass ihre Arbeiten, wie fleissig sie auch zu Ende gebracht sind, kein *mühsames* Schaffen verrathen.

Dies einige, den Düsseldorfern zukommende künstlerische Eigenschaften. Dass wir dabei nur die tüchtigern Glieder im Auge haben, versteht sich von selbst. Mittelmässige Subjekte gibt es natürlich hier unter ein Paar hundert Malern, wie überall, — und wenn man die Schule nach den geringen Bildchen jener, die vielleicht von einer Ausstellung zur andern wandern, beurtheilen will, dann kann die Polemik gegen Düsseldorf allerdings grosse Schlachttage feiern. Allein die *bessern* Erzeugnisse den Urtheilen zum Grunde zu legen, fordert wohl die Gerechtigkeit.

Nun noch einige Andeutungen über die Merkmale, die wir speciell bei den *Historikern* und speciell bei den *Genremalern* der Schule zu finden glaubten. Die erstern suchen, wo sich Gelegenheit bietet, der *monumentalen* Richtung zu dienen. Freilich sind sie hierin nicht, wie die Münchner begünstigt. Denn in Düsseldorf fand bisher die Kunst ihre Stütze weniger bei dem Monar-

chen, als *im Volk*, konnte daher nicht in *dem Grade* in *monumentalen* Schöpfungen sich zeigen, wie sie selbst es wünschte. Sie wählte auch in Erkenntniss ihrer Stellung, selbst für monumentale Werke, meist das Oelmaterial. Doch entstanden in der Jesuitenkirche zu Düsseldorf und in Heltorf, dem Schloss des Grafen v. Spee, *Fresken*. (Siehe unten.) Sehr verdienstvolle monumentale Gemälde in Oel aber, namentlich Altarbilder, gingen bisher immerhin in respektabler Zahl aus der Düsseldorfer Schule hervor, wie wir bald sehen werden.

So weit wir aus eigener Wahrnehmung die *Bibelmaler* zu beurtheilen vermögen, so scheinen sie uns in folgenden Punkten *zusammenzutreffen*: sie vermeiden so viel möglich Scenen aus der Martyrologie, Kreuzigungen u. dgl. und beurkunden dadurch wieder den schon oben berührten ästhetischen Sinn der Schule und eine klare Einsicht in die Richtung unserer Zeit. Sie lieben dagegen Darstellungen der Maria, bildliche Uebersetzung der biblischen Parabeln und Bearbeitung von Scenen oder Einzelcharakteren aus dem christlichen Legendenwesen und der Kirchengeschichte. Sie suchen im Durchschnitt das Idyllische, das Gemüthliche, nicht das Rauschende oder Schreckhafte, auf; — das Idyllische, zuweilen auch das Elegische, herrscht in ihren Bildern vor. Die meisten Gemälde haben daher schon um dieses innern Typus willen einen weichen, sanften, zarten Charakter, der jedoch nicht ins Schwächliche und Sentimentale übergeht; die Linie des wahrhaft Feinen ist in der Regel inne gehalten. Manche diesfällige Composizionen erinnerten uns an den Styl von Heinrich Hess in München. Nur bei einzelnen jüngeren Künstlern dieser Richtung fanden wir Weichheit der Bilder mit allzugrossem Schmelz vermischt; sie sprachen uns individuell nicht an. Aber im *Allgemeinen* schienen uns die Phrasen über geleckte Manier, Süssthun und was dergleichen mehr den Düsseldorfern adressirt wird, wieder unbegründet.

Bei den übrigen *Historikern* dürfte der *gemeinsame* Charakterzug darin gefunden werden, dass sie den Stoff, den sie bearbeiten, nicht oberflächlich auffassen, sondern aus den *Quellen* studiren, so dass auch in ihren historischen Darstellungen die betreffenden Zeiten meist lebendig sich abspiegeln. Ganz unbegründet ist daher wieder der Vorwurf, den wir schon hörten, die Düsseldorfer nehmen für ihre historischen Charaktere irgend ein lebendes Modell, copiren es und heften ihm dann den Namen des oder der betreffenden Helden auf. Wohl studiren sie den *Bau* eines menschlichen Kopfes bei solchen Gelegenheiten, aber der eigentliche Charakter der historischen Figuren wird wahrlich so gewiss aus der Imaginazion des Künstlers geschöpft, die Physiognomie so gewiss idealisirt, als auf andern guten deutschen Schulen. Wäre die vorgeworfene Geistesarmuth vorhanden, so könnten nicht immer neue, nie gesehene Charaktere auf der Leinwand erscheinen, oder Düsseldorf müsste dann ein stehendes Heer von vielen hundert ausgezeichneten Modellen in seinem Solde haben. — Die weltlich-historische Schule von Düsseldorf dürfte übrigens bald eine höhere Bedeutung erlangen, d. h. eine mehr monumentale Stellung als bisher einnehmen, da bereits Stilke Darstellungen aus der deutschen Geschichte des Mittelalters für das Schloss Stolzenfels, Mücke, Fay, Plüddemann und Claasen ebenfalls Vorwürfe aus der vaterländischen Geschichte für den Rathssaal zu Elberfeld übertragen sind und die Arkaden des neu zu bauenden Akadamieflügels mit geschichtlichen Feldern geschmückt werden sollen. *Erst dann* wird man die *historische* Schule von Düsseldorf kennen lernen. Indessen haben bereits einige Mitglieder, wie Lessing, Mücke, Plüddemann ihre Tüchtigkeit in diesem Fache durch die Fresken im Schloss Heltorf bewährt. Diese Gemälde, die wir zwar nur aus Cartons, Zeichnungen und Beschreibungen kennen, sind in kunstgeschichtlicher

Beziehung für Düsseldorf wichtig. Hier nämlich hat *zuerst* die *monumentale* Richtung der *Schadow'schen* Schule sich kund gegeben, und wir glauben, dieser Thatsache am besten hier erwähnen zu können. Graf von Spee beschloss zwar, wie wir oben berichtet, noch zur *Zeit von Cornelius* Darstellungen aus dem Leben Friedrichs Barbarossa in seinem Rittergut Heltorf herstellen zu lassen, *) und Stürmer, Schüler von Cornelius, begann 1825 den Cyclus mit der Versöhnung zwischen dem Kaiser Friedrich und dem Papst; 1826 war das Gemälde fertig. Aber Stürmer reiste nach München. Die Fortsetzung des Werkes kam nun also an Schüler von Schadow. Mücke malte im Jahr 1829 die Unterwerfung Heinrichs des Löwen auf dem Reichstage zu Erfurt, und etwas später die Unterwerfung der Mailänder; Lessing die Schlacht von Iconium, Plüddemann die Erstürmung von Iconium, nach einer Composizion Lessings, und den Tod Friedrichs Barbarossa nach eigener Concepzion. Diesen Werken wird allgemein das Zeugniss grossartiger Auffassung gegeben und nach einer Anmerkung in Raczynski zeichnen sich überdies die von den Schadow'schen Schülern gemalten Bilder in Heltorf technisch aus. Wir zweifeln keinen Augenblick, dass der Ideal- und Monumentalstyl auch in Düsseldorf genug Repräsentanten hätte, wenn den Künstlern ein Wirkungskreis angewiesen wäre, wie z. B. in München. Ein von Hübner componirtes und von den meisten ältern Schülern Schadows in Fresko ausgeführtes Fries im Hause des letztern, die vier Jahreszeiten und die vier Lebensalter allego-

---

*) Der Graf hatte sehr Recht, Momente aus dem Leben dieses Kaisers zu wählen, schon um ihrer allgemeinen Wichtigkeit willen, dann aber auch noch darum, weil Barbarossa in der Nähe von Heltorf eine Pfalz hatte, also in speciellen Beziehungen zu dieser Gegend steht.

risch darstellend, zeugt wieder von der wahren Kunstweihe dieser Maler.

Die *Genre*- und *Landschaftmaler* zeichnen sich vorerst durch zierlichen Pinsel, mitunter durch *prächtiges* Colorit aus. Sodann beobachteten wir, dass manche von ihnen mit Vorliebe sich auf ein specielles Genre des Genre und auf eine specielle Richtung des Landschaftlichen werfen. Schrödter z. B. betreibt hauptsächlich das *komische* Genre (Don Quixote, Münchhausen), Hasenclever verfolgt *dieselbe* Tendenz (Jobsiade), Jordan, Ebers und Ritter schildern vorzugsweise Scenen aus dem *seemännischen* Leben (Fischer, Schmuggler), Lessing als *Landschafter* vorzugsweise *melancholisch-pittoreske* Vorwürfe (Einsamkeiten), Schirmer die *Wald-* und *Alpennatur*, Achenbach die *nordische See*, Scheuren *poetische* Situazionen der Landschaft, Pose *romantische* Motive, Normann und Canton besonders *Schweizergebirge* u. s. w. Natürlich, dass diejenigen, welche sich in einem bestimmten (vorausgesetzt motivreichen) Kreise ihres Fachs bewegen, desto sicherer prosperiren, weil sie ihre Kraft auf diese Weise möglichst concentriren.

Nun berühren wir kurz die *Domestika* der Schule, d. h. das gegenseitige *artistische* Verhältniss der Künstler und ihre *socialen* Bande. Es hat uns wahrhaft wohlgethan, zu sehen, in welcher collegialischen Freundschaft die angesehensten Meister, auch diejenigen, welche verschiedene Richtungen befolgen, zu einander stehen. Die alte und neue Zeit ist nicht ohne Belege, dass Jalousieen der Maler ihr Zusammenwirken und vieles Gute verhinderten. In Düsseldorf aber halten die Künstler, namentlich jene, welche in den Ateliers der Akademie arbeiten, fest an einander, besuchen sich in denselben sehr häufig, sagen sich offen die Meinung über ihre Arbeiten, belehren, ermuntern, helfen einander gegenseitig. Gleiche Gesinnung herrscht im Allgemeinen unter den in Privatateliers schaffenden

Malern. Die sämmtlichen einsichtigern Künstler scheinen von der richtigen Ansicht auszugehen, dass ein offenes Verhältniss und möglichste Einheit die Stellung der Düsseldorferschule sichere, während ein Zersplittern der Kräfte dem Ganzen wie dem Einzelnen schaden könnte. Wir wünschen aufrichtig, dass dieser collegialische Geist immer die Schule auszeichne. Auch in socialer Beziehung ist das Verhältniss der Künstler unter sich ein erfreuliches. Man trifft sich an bestimmten Abenden in festgesetzten Lokalen und erholt sich von der Tagesarbeit. Die Kunst bildet in der Regel das Gespräch und somit wird Nützliches und Angenehmes jedem dargeboten. Zuweilen finden auch allgemeine Feste Statt, wie ein solches z. B. letzten Winter dem Direktor Schadow zu Ehren gegeben wurde. Gesetzt also, es zeige sich, wie dies in jeder zahlreichen Familie nicht anders gedenkbar ist, hie und da Missstimmung Einzelner, es fühle sich hie und da einer mit Recht oder Unrecht zurückgesetzt, so kann man doch von Familienentzweiung oder einem Schisma unter den Künstlern wahrlich nicht sprechen. Ja wir glauben, soweit wir den herrschenden Geist kennen lernten, die gesammte Schule würde bei allfälligen Krisen zu klaren Manifestazionen ihrer Gesinnung wie Ein Mann zusammenstehen.

Noch bemerken wir, dass die Maler in Düsseldorf im Durchschnitt alle Ursache haben, mit ihrer Lage zufrieden zu sein. Ihre Bilder werden gut, ein grosser Theil derselben sehr gut bezahlt. Die bessern Künstler geniessen wohl ohne Ausnahme eine völlig gesicherte Existenz, allerdings ein Haupterforderniss zum frohen und gedeihlichen Wirken.

— Dieser letzte Punkt führt uns nun zur nähern Erörterung der *Stellung*, welche die Schule *nach Aussen* einnimmt. Düsseldorf (wie p. 542 bemerkt) ist hauptsächlich auf die Unterstützung des Publikums angewie-

sen. Schadow, welcher wohl einsah, dass die Schule ohne Anerkennung von Aussen her, ohne die Gelegenheit zu steter Reproduktion ihrer Kräfte und ohne einen, wenigstens theilweise monumentalen, Kunstboden auf die Dauer sinken würde, suchte bald nach dem Antritt seines Amtes ein ausgebreitetes Publikum in das Interesse der Düsseldorferkunst zu ziehen, und Liebe zur Kunst weithin zu wecken und zu befestigen. Mit ihm wirkten für den gleichen Zweck Prof. Mosler und der damalige Curator der Akademie, Fallerstein. Der Gewandtheit, dem Einfluss, der Umsicht dieser Männer gelang es, den *Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen* (1829) in's Leben zu bringen, der bis jetzt immer im Steigen begriffen ist. Dieser Verein zählt beinahe in allen Städten von Deutschland Mitglieder: in Düsseldorf selbst, in Frankfurt a. M., in Coblenz, Bonn, Cöln, Aachen, ferner in Berlin, Potsdam, Münster etc. etc., so dass die jährlichen Geldbeiträge sich auf ungefähr 18,000 Thaler belaufen. Ein Verwaltungsrath hat in Düsseldorf seinen Sitz und Präsident desselben ist gegenwärtig *Schnaase*, ein Mann von gründlicher Kenntniss in allen Gebieten der Kunst*). Der Verein zeichnet sich, wie wir schon pag. 22 andeuteten, dadurch aus, dass er nicht bloss Cabinetsbilder ankauft und unter die Mitglieder verloost, wie dies die meisten Vereine zu thun pflegen, sondern dass er wie jener in Frankfurt (pag. 197) *die monumentale Kunst* nach besten Kräften zu fördern sucht. Diesen *höhern* Zweck hat der Verein bisher treu und redlich erfüllt und seit seiner

*) Seit einer im Jahre 1826 unternommenen Reise nach Italien beschäftigte er sich, so viel es seine öffentliche Anstellung als Oberprocurator erlaubte, mit der Kunst, und er würde als Kunstschriftsteller, könnte er sich diesem Beruf ganz widmen, gewiss die Literatur mit Meisterwerken bereichern. Zu einzelnen Kunstreisen wusste er bisher die Zeit sich zu verschaffen. Einem dieser Ausflüge verdanken wir seine »niederländischen Briefe.« Stuttg. 1834).

Gründung zahrleiche und sehr bedeutende öffentliche Stiftungen gemacht, aus welchen wir zugleich die monumentale Wirksamkeit der Historienmaler in Düsseldorf kennen lernen, von der wir p. 542 sprachen. Der Verein vergabte: *)

1) In den Dom zu Halberstadt: Christus und Petrus auf dem Wasser, Oelgemälde von *Götting*. 2) In das städtische Museum zu Cöln: Hebräer im Exil, Oelgemälde von *Bendemann* (p. 476). 3) In die evangelische Kirche zu Arnsberg: Christi Auferstehung, Altargemälde von *Deger*. 4) In die Pfarrkirche zu Königssteele: Anbetung der Hirten, Oelgemälde von *Zimmermann*. 5) In die Aloysiuskapelle der Andreaskirche zu Düsseldorf: die h. Jungfrau mit dem Christuskinde auf den Wolken, unten David, Johannes der Täufer und Aloysius, al fresco, von *Mücke*, s. unten. 6) In das städtische Museum zu Cöln: Löwenkampf, Oelgemälde von *Meister* (452). 7) In die Kirche zu Dülmen: Christus im Schoosse der Maria, Oelgemälde von *W. Schadow*. 8) In die Pfarrkirche zu Dreis an der Mosel: der heil. Martinus als Bischof, Altargemälde von *Götting*. 9) In die Pfarrkirche zu Ehrenbreitenstein: die Kreuzesfindung, Altargemälde al fresko von *Settegast* (pag. 244). 10) In die Andreaskirche in Düsseldorf: Christus an der Säule, Altargemälde von *Hübner*, s. unten. 11) In dieselbe Kirche: die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde, Altargemälde von *Deger*, s. unten. 12) Zur Erneuerung des Altars in der Kirche der barmherzigen Schwestern zu Coblenz (Hospitalkapelle) bei Aufstellung des vom Direktor *W. Schadow* geschenkten Altargemäldes »die Himmelskönigin«

*) Ausser den vom Verein in's Leben gerufenen monumentalen Werken gingen und gehen die sub pag. 543 und 544 angeführten *Fresken* aus der Düss. Schule hervor und reihen sich denselben die schon pag. 261 erwähnten grossen Arbeiten für den Apollinarisberg an, auf die wir unten noch zurückkommen werden.

(p. 242) wurde vom Kunstverein der Beitrag von 150 Thlrn. gewährt. 13) Zur Stiftung eines grossen historischen Bildes in das Stadt-Museum zu Königsberg in Preussen: »die letzten syrischen Christen«, ist ein Zuschuss von 300 Thlrn. dem mit der Ausführung beauftragten Historienmaler *Stilke* in Düss. gezahlt worden. 4) In die kath. Kirche zu Wald, Kreises Solingen, vergabte der Verein: Maria auf dem Throne, umgeben von Engeln, Altargemälde von *Hermann*. 15) In die katholische Kirche zu Bockhorst, Kreises Halle, Reg. Bezirk Minden: Christus den Kelch segnend, Altargemälde von *Schall*. 16) In den Galerie-Saal zu Düsseldorf: Tasso und die beiden Leonoren, Oelgemälde von *Sohn*, s. unten. 17) In den Römer zu Frankfurt pag. 110 u. f.: a) Porträt Kaisers Konrad II. von *Lorenz Claasen*. b) Porträt Kaisers Heinrich IV. von *Otto Mengelberg*. c) Porträt Kaisers Heinrich V. von *P. J. Kiederich*. 18) Zur Herstellung der antiken Glasmalereien in der St. Kunibertskirche in Cöln durch die Maler *Fay* und *Mengelberg* wurde der Beitrag von 200 Thalern bewilligt. 19) In die Apostelkirche zu Cöln kam der h. Michael, Altarbild von *Mengelberg*, p. 427. 20) In die katholische Kirche zu Rellinghausen, Kreises Duisburg: a) die Himmelskönigin, Altargemälde von *Schall*, b) der h. Petrus, Altargemälde von *Carl Claasen*. 21) Für die Herstellung des Altarflügelbildes in der Kirche des Hospitals Cues: Christi Dornenkrönung, Kreuzigung und Grablegung darstellend, sind dem Professor *Büsen* in Düsseldorf 80 Thaler gezahlt worden. — Ferner ist bereits in Auftrag gegeben: ein Cyclus von neun Bildern, Darstellungen aus dem Leben Carls des Grossen, in den Rathsaal zu Aachen, an *Rethel* übertragen, p. 509. Der Verein zahlt daran einen Drittheil. Bei dem Fries für das Rathhaus zu Elberfeld (durch *Mücke*, *Plüddemann*, *Fay* und *C. Claasen* herzustellen, s. unten) wird sich der Verein mit 5000, die betreffende Stadt mit 3000 Thlrn. betheiligen.

Wir kennen keinen Kunstverein in Deutschland, der gleiche Leistungen aufzuweisen hätte.*) — Auch in der Auswahl der zur Verloosung angekauften Bilder und der Vereinsblätter sucht der Ausschuss, obgleich er den vielerlei Wünschen der Vereinsmitglieder ebenfalls Rechnung tragen muss, doch bestmöglich die *höhere* Richtung der Kunst zu fördern. So finden wir unter den Vereinsblättern: Bendemann's Hebräer im Exil, Kupferstich; Köhlers Findung Mosis, Kupferstich; Steinbrücks Genoveva, Kupferstich von Schäffer, Christus im Schooss der Maria, nach Schadow, Kupferstich von Hoffmann; Degers Maria mit dem Jesuskind, Kupf. von Caspar; Bendemann's Hirt und Hirten, Kupf. von Steifensand; Köhlers Poesie, Kupferstich von Felsing; Degers Mutter Gottes, Stahlstich von Keller. Dann nach Hübner: Roland, der Isabellen aus der Räuberhöhle befreit, Kupferstich von Keller; nach einer Handzeichnung von Lessing die Entführung, Kupferstich von Hoffmann; Beckers Erndte Stahlstich von Steifensand; ferner nach Bendemann die Mädchen am Brunnen, Lithographie; Lessings Leonore, Hildebrandt's Chorknaben, ebenfalls Lithographien u. s. f. —

Diese *Fakta* sollten wohl jeden Unbefangenen über-

---

*) Der Münchenerverein z. B., der doch jährlich über mehr als 20,000 Gulden disponiren kann, thut für monumentale Kunst nichts, was freilich dort wenig empfunden wird, weil der Staat hierin das Unglaubliche leistet. Aber der Münchenerverein hätte eine andere Art öffentlicher Kunst zu begünstigen Gelegenheit, die er leider von der Hand wies. Vorletztes Jahr brachte nämlich der Vorstand den sehr beherzigenswerthen Antrag vor die Gen.-Versammlung, alljährlich ein Paar Bilder von *Münchenerkünstlern als bleibendes Vereinsgut* anzukaufen und so nach und nach eine *Galerie* von Werken der dortigen Schule anzulegen. Dieser Antrag ward nicht genehmigt; die Bilder alle werden unter die Mitglieder vorloost. Wir anerkennen zwar schon darin, dass die letztern ihre jährlichen Beiträge für Kunstzwecke geben, ein Verdienst, allein doppelte Ehre allen Vereinen, die, wie der rheinisch-westphälische, *öffentliche, bleibende* Werke stiften.

zeugen, dass sowohl die Schule, als die Leiter des Geschmacks in Düsseldorf das Möglichste thun, der Kunst gewissenhaft und ehrenhaft zu dienen, dass der Vorwurf, den wir auch schon hörten, es werde da nur eine tändelnde Malerei getrieben, es herrsche überhaupt kein rechter Kunsternst, wahrlich sehr unbegründet ist.

Der Verein erhält nun auch, vorzüglich auf Anregung des Prof. Wiegmann ein eigenes Organ, ein Kunstblatt, von dem wir uns nur gute Folgen versprechen. Einmal wird dasselbe den Charakter eines fortlaufenden Protokolls über die wichtigsten artistischen Erscheinungen in Düsseldorf annehmen, sodann in allgemein künstlerischer Beziehung belehrend auf die Maler und das Publikum einwirken, endlich allfällige ungerechte Angriffe gehörig abwehren. Wenn Männer, wie Schadow, Mosler, Wiegmann, Schnaase, die alle eine meisterhafte Feder führen, sie diesem Organe leihen, so dürfte dasselbe bald eine bedeutende Stellung in der Kunstwelt einnehmen.

— Schadow und seine Freunde hatten richtig gesehen, als sie in der Gründung des Kunstvereins das Mittel erblickten, einerseits das Volk, d. h. die gebildeten Klassen, rascher für die Kunst empfänglich zu machen, andrerseits den Künstlern Belohnung für ihren Fleiss zu sichern. Wenn irgend eine Schule im Volk wurzelt, so ist es die von Düsseldorf. Die Kunst ist hier nicht bloss hingeleimt, *sondern mit dem Leben verwachsen*, und wird es immer mehr, je höher die Künstler sich emporarbeiten. Daher, wie viel auch die Düsseldorfer produziren, immer finden ihre Arbeiten schnellen Absatz, zwar wohlverstanden nicht in Düsseldorf allein, sondern im ganzen Umfang des Vereins, namentlich im Norden (Berlin und Petersburg). Uebrigens treffen wir auch in Düsseldorf bei einzelnen Liebhabern recht hübsche Werke, aber doch nicht in der Vollständigkeit, dass man einen Gesammtüberblick über den

Charakter der Schule gewänne. Wofern daher ein Durchreisender in einem ganz ungünstigen Zeitpunkt nach Düsseldorf kommt, in welchem er in den *Ateliers* nichts Fertiges findet, so begreifen wir es, wenn er sich nicht für befriedigt erklärt. Indessen gereicht es gerade den Künstlern zum Ruhm, dass ihre Erzeugnisse so sehr gesucht sind. Grenzte diese Erscheinung nicht an's Wunderbare, wenn dieselben nicht wirklich innern wahren Gehalt und Werth hätten! Liegt in dem Kredit, den die Düsseldorferbilder weithin in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden geniesst, nicht hinlängliche Bürgschaft für ihre Tüchtigkeit? — *Wir* traten nun in dem günstigen Moment der Kunstausstellung in Düsseldorf ein, lernten überdies in den Ateliers und anderwärts den Styl manches Düsseldorfermalers kennen, und so wurde es uns möglich, uns ein Bild dieser Schule zu verschaffen.

Die Düsseldorfer, so lange sie ihrem bisherigen System treu bleiben, eine würdige und zugleich dem *Leben* und dem *Zeitgeist* entsprechende Richtung verfolgen, in ihren religiösen Motiven von der Martyrologie und vom Mysticismus sich möglichst fern halten und in allen Darstellungen Verständlichkeit und Wahrheit zeigen, können, wenn auch hie und da irrige Ansichten über ihr Wirken auftauchen, ruhig immer an das besser zu unterrichtende Publikum appelliren. —

Wir gehen nun zu der *Charakteristik* der *einzelnen ausübenden Künstler* als solcher über, und werden dabei diejenigen zusammengruppiren, welche eine verwandte Richtung befolgen. Wir halten uns in der *Klassifikazion* an die alte, jedermann geläufige, Eintheilung in *Historien- Genre- und Landschaftmaler*, obgleich wir zugeben, dass die neuere Ausscheidung: 1) in ideale, classische oder sog. historische Kunstform, 2) in symbolische, 3) in realistische Kunstform oder Genre, die wissenschaftlich richtigere ist. Die Rücksicht auf unser

gemischtes Publikum und die daherige Nothwendigkeit, uns möglichst popular auszudrücken, mag unser Festhalten an der allgemeineren, gebräuchlichern Eintheilung rechtfertigen.

I. Historienmaler.

a) Repräsentanten des biblisch-historischen Fachs.

Wilhelm Schadow, Direktor. Schon in Rom, später in Berlin hat Schadow, wie wir oben sahen (pag. 529), das Feld *idealer* Kunst bebaut, und seit er in Düsseldorf an der Spitze der Akademie steht, sich noch inniger und ausschliesslicher dieser Richtung hingegeben. In seinen meist biblischen oder kirchlichen Darstellungen herrscht ein ansprechender religioser Grundton, der hauptsächlich auf das *Gemüth* wohlthuend wirkt. Seine *Richtung* geht im Allgemeinen dahin, *Liebe*, nicht Strafe und Verdammniss auszusprechen. Er gehört, wenn wir die Bibelmaler mit den Bibelgelehrten oder Predigern vergleichen wollen, jenen aufgeklärtern Naturen an, welche an eine für das Schöne empfängliche, besserungsfähige Menschheit glauben und daher nicht mit Feuer und Schwert, sondern mit den edlern, geistigen Waffen auf dieselbe zu wirken suchen. Human als Mensch, ist es Schadow auch als Künstler. — Mit Bezug auf den Bau, die technische Ausführung, den Vortrag, überhaupt den *Styl* in Schadow's Werken, scheint er uns von seinen frühern Collegen in Rom, — Cornelius, Overbeck, Veit etwas abzuweichen. — Die letztern sind mehr abstrakt, Schadow mehr popular, jene halten wohl mehr auf eine plastische *Form*, Schadow mehr auf ein, bis in die Details vollendetes, meisterhaftes *Colorit*, jene möchten wir unter den zeichnenden Künstlern gleichsam die *Bildhauer*, Schadow den wirklichen *Maler* nennen, oder, um ein Gleichniss aus der Kupferstecherkunst zu entlehnen, Cornelius gehört mehr der *zeichnenden*, Schadow mehr der *ma-*

lenden Manier an. Die einen Stecher verzichten nämlich, wie wir p. 487 sahen, entweder völlig auf den malerischen Effekt, wie z. B. Thäter, oder sie legen auf denselben nur untergeordnetes Gewicht. Die malenden Kupferstecher dagegen vernachlässigen zwar die Form auch nicht (wir reden übrigens natürlich nur von geschickten Künstlern, nicht von Pfuschern, die weder Zeichnung, noch Färbung in ihrer Gewalt haben), suchen aber zugleich ihren Blättern malerischen Ton zu geben. Viele bringen in dieser Richtung, wie z. B. Felsing, sehr Treffliches heraus. Ungefähr so gestaltet sich, nach unserer Ansicht, das Verhältniss der vorhin bezeichneten Meister zu einander. Cornelius, Overbeck und auch Veit — letzterer neigt sich zwar schon zu der malenden Darstellung — vergleichen wir mit den Kupferstechern des *Zeichnungs*-, Schadow mit jenen des *malenden* Styls. Wie man nun den *malenden* Stechern ersten Ranges und gerade dem *Koryphäen* dieser Richtung, Morghen, grosse Korrektheit der Zeichnung doch nicht absprechen kann, — denn sie tritt nur weniger entschieden hervor, als in der andern Manier — so lässt sich eine tüchtige Form gewiss auch in Schadow's Bildern nicht verkennen. Aber es ist klar, dass in einem Gemälde, welches durch zarte Behandlung des Incarnats, durch meisterhaftes Helldunkel, durch feine Perspektive, durch warmen Lokalton und fliessenden Pinsel, durch reiche Farbenscala sich auszeichnet, die Grundgedanken des Componisten nicht mehr so *nackt* erscheinen können, wie in einem Bild, dessen Conturen noch gleich einem Schema dastehen und dessen Flächen mehr bloss colorirt, als durch eine vollständig durchgeführte Färbung abgerundet, dessen einzelne Theile mehr wie selbständige Partieen behandelt, als durch Verbindungstöne mit dem Ganzen verschmolzen und dem Ganzen untergeordnet sind. Nach unserm individuellen Geschmack verliert übrigens eine gediegene Composizion durch fleissige Aus-

malung und durch natürliches Colorit nicht nur nicht, sondern wir halten eine vollendete Färbung für einen entschiedenen *Vorzug*. Die Werke von Cornelius z. B. würden für uns einen noch grössern Werth haben, wenn das Colorit der hohen, seltenen Vortrefflichkeit der Form entspräche. Erwarte man also von uns nicht, dass wir von Schadow fordern, er sollte mehr den *zeichnenden* Styl annehmen. Schadow's Colorit herabstimmen, hiesse dem Redner die Wärme seines Vortrages unter die Censur nehmen. — Man hat schon getadelt, dass Schadow nicht überhaupt mehr den alten Meistern im Styl nachstrebe. Was nun dies betrifft, so scheint uns vor Allem *der* Künstler den wahren Styl zu besitzen, der in seinen Werken seinem eigenen Ich, seiner Individualität treu bleibt, sich in der Weise ausdrückt, in welcher er denkt und fühlt. Denn solchen Arbeiten sieht man es an, dass sie aus der Seele, nicht bloss aus der Hand des Meisters hervorgingen, dass sie das Resultat innerer Empfindung, nicht Reminiszenzen oder Nachahmungen, mit Einem Wort, dass sie *original* sind. W. Schadow gibt sich gerade so, wie er ist. Wir zweifeln gar nicht, er könnte, wenn er wollte, in den Styl irgend eines altdeutschen oder italienischen Meisters sich hineinarbeiten; er würde damit vielleicht Freunde erobern. Allein wie leicht geschieht es, dass bei dem strengen Nachstreben nach einem bestimmten Vorbild man seine Eigenthümlichkeit opfert, und dass in solchen Stylversuchen das Gepräge innerlich und wahr empfundener Motive theilweise verloren geht. Ein Künstler, wie Schadow, von eigener intellektueller Kraft, von ästhetischem Gefühl und technischer Fertigkeit hat zudem nach unserm Dafürhalten nicht nöthig, in ideellen oder formellen Dingen an ein Vorbild anzulehnen. Wir können dem Laien vielleicht durch ein Exempel aus der Literatur das Gesagte klarer machen. Derselbe kennt den eigenthümlichen Styl von Jean Paul

und von Joh. v. Müller; es ist gedenkbar, dass andere Schriftsteller in der Auffassungs- und Darstellungsweise mit J. Paul oder Müller sympathisiren und ohne allen Zwang und mit Glück, mit Beibehaltung ihres eigenen Selbst, also nicht in bloss äusserer Nachahmung, ihre Gedanken gleichartig figuriren und so den verschwundenen Autor gleichsam in verjüngter Gestalt wieder in's Leben setzen können. Solche mögen es thun; ihre Anlage fordert sie dazu auf. Jeder Schriftsteller aber, der ohne diese innere Uebereinstimmung jenen Vorbildern zu gleichen suchte, wäre höchst widerlich zu lesen. Wir kennen ein Buch, — doch lieber zur Kunst. Was wäre, exempliren wir, herausgekommen, wenn David oder Robert sich im vorraphaelischen Styl versucht hätten? Besitzen aber nicht Beide das, was man Styl nennt? Schadow nun hat wohl auch Recht, dass er durchaus nicht mit gesuchter Stylart wirken will, dass er, wie im Leben, so in der Kunst alles Pedantische, Affektirte flieht. Gerade seine ungekünstelte und doch gemüthreiche Darstellungsweise stempelt ihn zum eigenthümlichen und populären Dichter; das Volk vermag ihn zu fassen, die Bedeutung seiner Composizionen zu erkennen.

Ueber Schadow als *Colorist* ein paar Worte. Es ist ihm ein ausserordentlich richtiges Farbengefühl eigen. Mit feinem tastendem Sinne entnimmt er der wirklichen Natur die Töne und weiss realistische Wahrheit des Colorits mit idealer Conception zu verbinden. Seine Himmelsgöttin z. B. erscheint zwar ideal, aber den fleischgewordenen Gedanken klar und natürlich auszumalen, hat der Künstler ein ästhetisch-schönes, liebliches Incarnat der Wirklichkeit entnommen. Leidet nun die Idealität unter dieser Naturwahrheit? Kann jemand mit Recht sagen, der Madonnentypus sei nicht inne gehalten, es sei dies etwa eine menschliche Porträtfigur? Gewiss nicht. — Was ferner die Führung des

Pinsels, besonders die *Modellirung*, die *Behandlung der Draperie* u. s. w. betrifft, so ist Sicherheit, tiefe Fach-Kenntniss, Umsicht, beharrlicher Fleiss in allen Bildern Schadows unläugbar. Man sieht sich hier an der Quelle, aus welcher die technische Tüchtigkeit der gesammten Düsseldorferschule grossentheils herfliesst. Durch diese gewissenhafte Ausführung aller Einzelheiten aber gewinnt natürlich ein Gemälde auch als Ganzes, sobald der Künstler, wie Schadow dies versteht, den Haupttheilen die nöthige Kraft gibt, die Nebentheile im richtigen Maass hält. Solche Bilder machen Effekt, ohne dass nach Effekt gehascht wird.

Ein bedeutender Vorzug von Schadow endlich ist seine *Produktivität.* Mehrerer Bilder, die schon in Rom und Berlin aus seiner Hand hervorgingen, erwähnten wir oben (pag. 529). Seit er seine Stelle in Düsseldorf angetreten, fertigte er trotz seiner vielen Berufsgeschäfte manches Werk. Wir führen die bedeutendsten an: *Die vier kolossalen Evangelisten* für die neue Werder'sche Kirche in Berlin, welche zu seinen gediegensten Erzeugnissen gezählt werden. Ein grosses, allegorisches Bild, die *Caritas*, weibliche Figur von einigen kleinen Wesen umringt, im Besitz Schadows (s. unten seine Sammlung). Das kolossale Altarbild, die *Madonna* in der Hospitalkirche zu Coblenz (s. pag. 242); *Christus zu Emaus*, grosses Oelgemälde; wer der Besitzer ist, wissen wir nicht. Raczynski gibt davon in seiner Kunstgeschichte einen Holzschnitt. Der Künstler wählte den Moment (Lucas XXIV), da Christus das Brod bricht, »seinen Begleitern die Augen aufgethan werden« und sie über die Erscheinung in freudiges Erstaunen ausbrechen. Diese Stimmung ist durchaus tief gefühlt und klar wieder gegeben. Ferner malte Sch. ein grösseres allegorisches Bild, eine *Pietas* und *Vanitas* in ihren Beziehungen zur *Religion;* letztere ist unter der Gestalt Christi über jenen angebracht. (S. Kunstbl. No. 36 von 1841.)

Ein neues, grosses Gemälde von Schadow, die *klugen und thörichten Jungfrauen*, haben wir in Frankfurt pag. 153 gesehen. Sein letztes, ebenfalls grosses Werk, das er gerade vorigen Sommer in Arbeit hatte, ist eine bildliche Uebersetzung der biblischen *Parabel vom verlornen Sohn*, für den Grossfürst Thronfolger nach Petersburg bestimmt. Die im Contur ganz fertige und in einzelnen Parthieen schon als Gemälde ziemlich vorgerückte Darstellung zerfällt der Höhe nach in zwei getrennte Abtheilungen. Links sehen wir die Worte des Textes ausgeführt: »Freuet euch mit mir, denn ich habe mein Schaf gefunden, das verloren war« (Lukas XV. 6); rechts: »so sage ich euch, freuen sich die Engel Gottes über einen Sünder, der Busse thut« (loc. cit.). Die erste Darstellung trägt den Charakter einer *arkadischen Dichtung*. Der Künstler führt uns eine patriarchalische Familie vor: im Vordergrund das Haupt derselben, ein ehrwürdiger alter Mann, der für Alle und für Alles sorgt (Andeutung auf den Vater im Himmel); ihm legt der Sohn, ein edler junger Hirte (symbolisch der christliche höhere Hirte) das gerettete Schaf zu Füssen; seine Gattin und Kinder, welche letztern mit dem Thiere spielen, sind in freudige Stimmung versetzt. Im Mittelgrund ein liebendes Paar, das an der Hauptscene auch innern, lebendigen Antheil nimmt. Im Hintergrund eine Heerde; ein treuer Hirt schützt sie vor den Wölfen. Das *symbolische* Element ist also vorherrschend, alles aber sehr verständlich, — eine schlichte, populäre, poetische Darstellung häuslicher Freude über die glückliche Abwendung einer Gefahr. Die Gruppirungen namentlich im Vordergrund sind sehr fein gedacht, zierlich und einfach. — In der zweiten Abtheilung zeigt uns Schadow den verlornen Sohn, der voll Reue, das Antlitz in seine Hände verbergend, von einem Engel Christus zugeführt wird, welcher an der Pforte des Paradieses erscheint, den Gebesserten, ihm die Hand auf das

Haupt legend, huldvoll aufnimmt und seinen Blick nach den Engeln wendet, welche im hellglänzenden Himmel das Ereigniss lobpreisen. Die Gruppe von Christus und dem Sünder besonders meisterhaft. Das Ganze wieder tief empfunden. Wenn wir unsere Meinung offen sagen sollen, so schien uns diese Parabel besser zur bildlichen Uebersetzung sich zu eignen, als das Gleichniss von den klugen und thörichten Jungfrauen.

In den Ateliers der Akademie finden sich auch noch die *Cartons* zu den Darstellungen, welche Schadow im Hause Bartholdi in Rom ausführte: die *Traumdeutung Josephs im Kerker* und *Jakob*, der verzweiflungsvoll das Schreckliche hört und das *blutgetränkte Kleid Josephs empfängt.* Beide Cartons sind künstlerisch tüchtig und kunsthistorisch als Erstlinge der neuen deutschen Schule wichtig. *) — Eine Menge Skizzen, (meist biblische Motive) bewahrt Schadow endlich in seinem Portefeuille, von denen manche bei seinem unermüdeten Fleisse sich wieder in grosse Gemälde verwandeln dürften. — Dem *Porträtfache*, das Schadow schon in Rom und Berlin nicht von der Hand wies (wie wir pag. 529 gesehen), entfremdete er auch in Düsseldorf sich nicht ganz. Hier entstand z. B. das Gemälde von seinen *eigenen Kindern*

*) Ad vocem »Carton« können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es uns zweckmässig schiene, wenn die andern Düsseldorferkünstler ihren Cartons grössere Liebe angedeihen liessen. Einzelne der letztern sind zwar in den Ateliers gehörig aufgehängt, andere aber, und zwar solche von nicht geringem künstlerischem Werthe sahen wir sorglos oder gar absichtlich der Vernichtung preisgegeben. Es finden sich auch im Verhältniss so wenige Cartons vor, dass wohl die meisten gleiches Schicksal traf. Schenken doch die Künstler dieselben lieber der Akademie, es würde bald eine interessante Sammlung zu Stande kommen, in welcher man über die Richtung der Schule genügende Aufschlüsse sich verschaffen könnte und die zugleich als Belege für die gewissenhaften Studien dienten, welche den Gemälden dieser Künstler vorhergehen.

(siehe unten Schadow's Sammlung), eine naive Darstellung. Die Individualitäten lebendig aufgefasst.

Damit schliessen wir unsere Betrachtungen über den Mann, der für die Kunst vielfach wohlthätig gewirkt hat.

— Bevor wir nun zu den andern gegenwärtig in Düsseldorf lebenden Künstlern übergehen, müssen wir zweier Maler gedenken, welche jetzt zwar als Professoren an der Akademie in Dresden angestellt, aber mit der Schadow'schen Schule gleichsam verwachsen sind und zu ihrem frühen Gedeihen und Ruhm viel beigetragen haben: *Hübner und Bendemann.* Beide bebauen, wenn auch nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise das *ideale* Feld der Kunst; beiden wurde es in Dresden vergönnt, sofort in *monumentalen* Schöpfungen ihr Talent zu erhärten, indem sie gemeinsam einen *Cyclus von Wand-Darstellungen aus dem Leben Heinrichs des Voglers* im königlichen Schlosse in *Fresko* auszumalen haben. Bendemann zwar konnte längere Zeit wegen hartnäckiger Augenkrankheit nicht arbeiten, man fürchtete sogar seine Erblindung. Dieses entsetzliche Schicksal haben aber doch die Götter von ihm abgewendet und wir hören, dass seine gänzliche Herstellung jetzt zu hoffen stehe.

Julius Hübner, geb. 1806 in Schlesien, gewesener Professor an der Akademie in Düsseldorf, war seiner Zeit mit Schadow nach Düsseldorf gezogen.*) Er besitzt die *allgemeinen*, pag. 539 berührten Vorzüge der Düsseldorferschule: Verständlichkeit in der Composizion, tüchtige, fleissige Ausführung, ausgezeichnete Färbung. In der Auffassung der Vorwürfe und in der Führung des Pinsels, kurz in manchem *Speciellen* weicht er aber vielfach von Schadow ab, ein lebendiger Beweis für die freie Individualentwicklung in Düsseldorf, von der wir p. 531 sprachen. Seine Composizionen beurkunden ein

*) Einen trefflichen biographischen Artikel über Hübner siehe im Kunstblatt No. 63 v. 1841 von Dr. Lucanus.

tiefes Gemüth, Geist und Phantasie. In der Jesuitenkirche zu Düsseldorf sehen wir von ihm ein grosses Altargemälde in Oel, *Christus mit der Dornenkrone, lebensgrosse Einzelfigur.* Christus, die Glorie um das Haupt, erscheint als Dulder, angebunden an eine Säule, die Ruthe zu seiner Misshandlung schon bereit, der Oberleib entkleidet, der untere Theil, die nackten Füsse ausgenommen, mit einem violetten Tuche bedeckt; der Hintergrund blaue Luft. So viele Darstellungen von Christus wir auch kennen, an dieser haften keinerlei Reminiscenzen, sie ist ganz aus der Tiefe des Künstlers entsprungen und überrascht gerade durch die neue, originelle Auffassung. Die grossartige Ruhe in Christi Physiognomie und Haltung imponirt. Christus trauert weniger über sein eigenes Schicksal, als über die Entsittlichung und Verblendung der Menschen. Er schlägt die Augen nieder, um sich in sein eigenes Ich zu versenken und von den verwahrloseten Ebenbildern Gottes weg zu Gott selbst in Gedanken zu fliehen. Aufrecht aber, nicht gebückt, harrt er der Leiden, welche die Bosheit ihm bereitet. — Ein guter Gedanke, Christus allein hinzustellen, kein lebendes Wesen neben ihm erscheinen zu lassen. Diese Einsamkeit gibt dem Bilde noch einen höhern, feierlich-symbolischen Charakter. Es ist, als ob die Feinde des Herrn selbst nicht wagten, sich ihm zu nahen, als ob sie sich dem Anblick der Welt entziehen wollten. — Das *Technische* fanden wir ausserordentlich schön; die *Formen* durchweg edel, nirgends eine Uebertreibung, nirgends eine Blösse der Zeichnung oder Färbung; die Gestalt hager, aber nicht dürr und keineswegs unmalerisch; die Zeichnung streng, plastisch, meisterhaft; die ganze Figur trefflich modellirt, rund, bestimmt; das Incarnat so rein und wahr, wie die lebendige Natur, und gewiss auch nach derselben ausgeführt; alle Theile zu einem harmonischen Ganzen verarbeitet; eine Reinheit des Colorits in Licht, Schat-

ten und Halbschatten, welche höchst wohlthätig auf das Auge wirkt; die ganze Anlage massenhaft, nichts verwischt oder kleinlich; die Draperie in breitem grossem Styl, — mit Einem Wort, ein Kunstwerk, das einen nachhaltigen Eindruck zurücklässt.*) — Fernere *biblische* Darstellungen von Hübner wollen wir kurz wenigstens nach ihrem Inhalt mittheilen. Es sind: *Christus, wie er in den Wolken erscheint, unten die vier Evangelisten*, lebensgrosse Figuren, Altarblatt in einer Kirche zu Meseritz (von Keller gestochen). *Das Christkind mit der Weltkugel*, kleineres Bild. Ein grosses Oelgemälde für die Marktkirche in Halle, *das Motiv aus dem Evangelium Lucas*: »sehet die Lilien auf dem Felde« (Confer Kunstblatt Nro. 36 von 1841). Alttestamentlich: *Boas und Ruth auf dem Felde bei den Schnittern*, die Figuren halblebensgross; *Ruth begleitet ihre Stiefmutter Naëmi in die Fremde*, halblebensgrosse Figuren, 1830 in Rom gemalt, Eigenthum des Königs; *Hiob mit seinen Freunden*, lebensgrosse Figuren (s. pag. 155); *Samson die Säulen entzweibrechend*, halblebensgrosse Figuren; ein *Motiv aus dem hohen Lied Salomonis*: »meine Seele wusste nicht, dass du mich gesetzt zum Kriegswagen meines edeln Volkes.« Ferner von H. ein Bild in abweichender Richtung: *das goldene Zeitalter*, arkadische Dichtung an Gessners Composizionen erinnernd (I. pag. 191 u. f.); endlich das von dem Künstler entworfene *Fries* in Schadows Hause (s. unten), *die Jahrszeiten*. In diesen Bildern herrscht meist grosse Ruhe, sie wirken mehr still, als geräuschvoll. Von Hübners Darstellungsweise, wenn er die *aufgeregte* menschliche Natur zeichnet, findet sich ein Exemplar zu Düsseldorf in der Sammlung des Prinzen Friedrich (s. unten), *Roland, wie er Isabelle aus der Räuberhöhle befreit.* Das Bild zeigt, dass dem Künstler energische

*) Wir haben hier keine Veranlassung, andere Ansichten über dieses Bild, die wir kennen, zu widerlegen.

und kühne Formen keineswegs fremd sind. — Ferner bewegt er sich auch in *genreartigen* Gegenständen glücklich. Eine anziehende Concepzion ist sein *Fischer und die Wassernymphe* nach Göthe.*) Endlich versteht Hübner die Kunst des *Porträtirens* aus dem Fundament. Ein *Bildniss von Schadows Vater* (s. unten, Sammlung von Schadow) gehört zu den vortrefflichsten Erscheinungen, die dieses Fach aufweisen kann. Ein Porträt *von Hübners eigenem Kind* soll ebenfalls meisterhaft sein. »Man kann, sagt Raczynski davon, nichts Wahreres, nichts Unbefangeneres sehen, nichts besser Gezeichnetes und Gemaltes«. — So sehr es Hübners Collegen in Düsseldorf schmerzen musste, ihn zu verlieren, so ist es doch für sie ein lohnender Gedanke, dass die Schule von Düsseldorf durch solche Apostel sich auch anderwärts Altäre errichten sieht.

— *Eduard Bendemann*, geb. 1810 zu Berlin, kam 1828 nach Düsseldorf und erstieg mit seltener Schnelligkeit die obern Stufen der Kunst. Er gehört zu den bedeutendsten Charakteren der Düsseldorferschule und kultivirte eine Zeitlang das *alt-testamentliche* Feld mit Glück, obgleich Solche, die ihm nahe stehen, behaupten, dass das *Lyrisch-Idyllische* fester als das *Symbolisch-Historische* in seinem Wesen wurzle. Eines seiner wichtigsten symbolisch-historischen Werke, *die Juden im Exil* (p. 476), lässt dies nicht errathen. Auch andere Composizionen zeugen von seiner Meisterschaft im historischen Fach, wie »*der Prophet Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem*«, im Besitz des Königs von Preussen, von Felsing gestochen, ein Bild, welches auf der Ausstellung in Paris 1837 allgemeines Aufsehen, ja Begeisterung erweckte und dem Künstler eine Preismedaille

---

*) Bildliche Uebersetzung der Stelle:
»Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm, da war's um ihn gescheh'n:
»Halb zog sie ihn, halb sank er hin, und ward nicht mehr geseh'n.«

erwarb. Eine dritte Composizion desselben Geistes, »*Zion und Babel*«, wird von tüchtigen Kunstrichtern noch *über* die beiden vorigen gesetzt; wir kennen sie nicht.

In Düsseldorf vollendete Bend. auch den Carton zu einem grössern allegorischen Werk: die Künste, am Brunnen der Religion schöpfend. Ob es seither (B. verliess 1838 Düsseldorf) zur Ausführung kam, ist uns unbekannt. — Um den Künstler als *Genremaler* dem Leser noch bekannt zu machen, theilen wir den Inhalt seiner bedeutendern Arbeiten aus diesem Fach mit. *Die beiden Mädchen am Brunnen*, in denen der Gegensatz ungleicher weiblicher Naturen, eines lebensfrohen und eines tiefsinnigen, düstern Wesens sich ausspricht, von Felsing gestochen. *Die Töchter des servischen Fürsten*, welche, fern vom väterlichen Hause vermählt, die Mutter wieder besuchen, nach einem in Herders Volksliedern übersetzten serbischen Gedicht. *Die drei Könige auf der Wanderung.* Als eines der gelungensten Genrebilder von B. gilt *die Erndte*, in welcher die Handelnden freudig beschäftigt dargestellt sind, so dass eine heitere Stimmung, gleichsam die Poesie des Landlebens! den Grundton des Bildes ausmacht. Von ihm ferner *der Hirt und die Hirtin*, nach Uhlands Gedicht »des Hirten Winterlied«, ein kleineres Bild; — soll sehr zierlich sein. Was die *Technik* von Bendemann betrifft, so heisst es mit Recht im Conv. Lex. d. Geg., dieselbe sei von einer seltenen harmonischen Aus- und Durchbildung, das Arrangement seiner Composizionen habe stets etwas Architektonisch-Reizendes, die Stellung seiner Figuren sei gefällig, angemessen und natürlich, seine Zeichnung streng und korrekt, seine Farbe wahr u. s. w.

Bendemann wird mit Hübner sehr dazu beitragen, den Ruhm, welchen Dresden früher als Kunstort genoss, bis es von München und Düsseldorf überflügelt ward, wieder herzustellen. Unter diesen beiden Männern

wird sich eine tüchtige *neue Dresdner-Schule* bilden. — Von *beiden* Künstlern haben wir noch zu erwähnen, dass sie zu einer Ausgabe der Nibelungenlieder (Leipzig 1840 in 4.) zahlreiche Originalzeichnungen (in Holzschnitt wiedergegeben) gemeinschaftlich lieferten, welche darthun, dass beide im *romantischen* Fach charakteristische Auffassung mit Gewandtheit in der Darstellung verbinden. —

— Unter den *anwesenden* Gliedern der Düsseldorferschule bearbeitet mit Vorliebe *alttestamentliche* Vorwürfe *Christian Köhler*, geb. 1813 zu Werben in Preussen. Sein Styl scheint uns zwischen dem von Schadow und von Bendemann inne zu stehen, da weiche und energische Partieen sich in demselben gemischt finden. Uebrigens hält es schwer, bei den Gemälden selbst verwandter Düsseldorfer entschiedene Vergleichungspunkte aufzuführen. Köhlers Bilder zeichnen sich durch ästhetische Anlage, plastische Gruppirungen, pastoses, klares Colorit, bald durch sanften, bald durch körnigen Pinsel und durch gute Haltung aus. Der Grundton seiner Composizionen ist mehr heiter, als düster, wie auch in seinem Colorit mehr das Licht, als der Schatten vorherrscht. In seinen Gemälden vereinigt er Ideales mit charakteristischer Wahrheit. In der Detailbehandlung geht er ausserordentlich gewissenhaft zu Werke und arbeitet besonders das Incarnat zierlich aus. Sein erstes Bild, mit dem er 1832 auf der Kunstausstellung auftrat und welches schon sein Talent erkennen liess, war *Rebecca am Brunnen.* Seinen *Ruf* aber begründete er mit einem grossen Gemälde (v. J. 1834), die *Findung des Knaben Moses*, von Jentzen lithographirt, von Raczynski in seiner Geschichte der neuen d. K. in Holzschnitt aufgenommen. Der Künstler stellt den Moment dar, da der Korb schon geöffnet, das Kind herausgenommen und der Tochter Pharao's von einer ihrer Begleiterinnen gezeigt wird, (II. Moses 2), welche mit inniger Theil-

nahme ihre Hand auf sein Köpfchen hält und Wohlgefallen an dem feinen, muntern Gesichtchen findet. Sie beschliesst die Rettung des Knaben. Der Ausdruck in den Physiognomieen ist voll von weiblicher Anmuth; die Hauptgruppe enthält feine Stellungen und Formen. Der kleine Moses scheint überhaupt den Künstler besonders zu interessiren, denn voriges Jahr arbeitete er eben eine *zweite Composizion der Findung* desselben aus, wieder ein grosses, gelungenes Bild von runder Modellirung, sicherm Vortrag. Der Künstler ging dabei in mehreren wichtigen Wendungen oder Stellungen zum Vortheil des Ganzen von dem Carton ab. — Ausser diesen Werken existiren von Köhler noch einige uns unbekannte Idealbilder: *die Mirjam, nach dem Durchgang durch's rothe Meer den Lobgesang anstimmend;* die *Poesie*, eine in den Wolken thronende Einzelfigur; *Jakob und Rachel's erstes Begegnen*, irgendwo eine »Bibel-Idylle« genannt. Im Kunstblatt Nr. 36 von 1841 wird von einer *Susanna im Bade*, welche Köhler damals vollendet, mit Bezug auf Colorit und Ausführung sehr lobend gesprochen. Auf der Ausstellung in Hannover vom Jahre 1841 sah man von ihm »*die Frauen am Grabe*«, welche im Kunstblatt Nr. 33 dess. Jahres unter den vorzüglichern Bildern der Ausstellung genannt werden. — Auch im *Genre* hat Köhler Gelungenes producirt: *Zwei Mädchen im Schatten der Bäume, das eine die Laute spielend*, kleineres Bild; *die Braut* (drei halblebensgrosse Figuren), durch malerische Wirkung und leuchtende Farbe nach dem Urtheil competenter Richter sich auszeichnend. — Endlich entwickelt Köhler im *Porträt*, wie wir hörten, grosses Talent.

— *Eduard Steinbrück*, geb. zu Magdeburg 1802, der seine ersten Studien unter Wach in Berlin machte, dann in die Düsseldorferschule trat, kultivirt ebenfalls, wenn auch nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise das *religiöse Fach;* namentlich liebt er es, *biblische Parabeln* in

bildliche Form zu bringen und nähert sich in *dieser* Richtung, auch in der Art der äussern Behandlung der Parabeln, Schadow vielleicht mehr, als kein anderes Glied der Schule. Er bedient sich nämlich, wie dieser, in solchen Darstellungen einer ganz *populären* Form. Wer die betreffenden Parabeln nie gelesen hätte, müsste ihren Sinn in seinen Bildern finden. Schwierig bleibt es für den Künstler nur, das Symbolische neben der realistischen Wahrheit solcher Composizionen noch vorherrschen zu lassen. In neuerer Zeit bewegt sich Steinbrück übrigens in einer andern Sphäre mit Glück. Wie nämlich Sohn (s. unten) in der Auffassung der *weiblichen* Natur, so excellirt Steinbrück in der Behandlung der *Kinderwelt.* Motive solcher Art sagen ihm auch gewiss sehr zu, da ihm ein feiner, ästhetischer Formensinn und ein ausserordentlich reines Farbengefühl eigen ist, Vorzüge, welche gerade bei Darstellungen der Kindernaturen ihr Gelingen so zu sagen zum Voraus sichern. Steinbrücks Gruppen und Figuren zeigen oft grosse Eleganz in der Bewegung oder Haltung, und im Colorit weiss er am rechten Ort zarte und feine oder kräftige und körnige Tinten anzuwenden. In schwierigen Lichteffekten ferner, wie in sanften Beleuchtungen entwickelt er gleiche Meisterschaft. Auch als *Porträtmaler* geniesst Steinbrück einen bedeutenden Ruf. Alle seine Bilder, welcher Gattung sie angehören, erhalten durch gewissenhafte Ausarbeitung sämmtlicher Theile ein schönes äusseres Gepräge. »Steinbrück, sagt der Referent des Artikels über Malerkunst im Conv. Lex. d. Geg., ist ein Künstler von dem tüchtigsten Streben, tiefer und reiner Empfindung, der sich nie mit einem halben Erfolg begnügt, sondern alles daran setzt, das einmal Begonnene zu möglichster Vollendung durchzuführen«. — Nun die Belege für unsere allgemeinen Sätze. — In der *religiösen* Richtung entstanden unter andern folgende Bilder von Steinbrück: *Adam und Eva aus dem Paradiese*

vertrieben, die Figuren halb lebensgross, noch in Berlin unter Wach gemalt. Hierauf der *Engel unter der Himmelspforte* (lebensgrosse Figur), bildliche Uebersetzung der Worte: »Klopfet an, so wird euch aufgethan«, Eigenthum des Prinzen Wilhelm von Preussen. Der Engel schlägt die beiden Flügel der Thüre auf und tritt denen, die wir uns als kommend denken, entgegen; im Hintergrund auf den Wolken Engelchöre und das Bild des Gekreuzigten. Mit geringen Veränderungen führte er diese Composizion noch einmal für Professor Klenze in Berlin aus. Dann malte er (in Düsseldorf) *die mit Ismael verstossene Hagar in der Wüste* (Mos. I. 21. Cap.), wie sie für den Knaben zu Gott »ihre Stimme erhob und weinte«, laut Raczynski »eine der rührendsten Erscheinungen« in der Berlinerkunstausstellung von 1830. Folgte die Darstellung der *Jungfrau mit dem Christuskind auf dem Arm*, wie sie aus der Thüre ihres Hauses tritt, im königl. Palast zu Berlin, von Eichens gestochen. Sodann *eine Geburt Christi mit den opfernden Königen und Hirten*, die Figuren etwa 1/4 lebensgross, im Besitz des Consuls Böcker in Düsseldorf. Dieses Gemälde hat uns hauptsächlich zu der Ansicht geführt, dass Steinbrück die schwierigsten Lichteffekte mit ausgezeichneter Gewandtheit und Originalität zu behandeln verstehe. Wir erinnern uns in diesem Augenblick keines neuen Bildes, in welchem die (auf den Hauptgegenstand concentrirte) Beleuchtung so glühend feurig und doch nicht prasselnd und lärmend erschiene. Hier hat der Künstler sich als *idealen Coloristen* erwiesen, und sein Werk darf wahrlich ähnlichen Erzeugnissen von Rembrandt (p. 185) an die Seite gestellt werden. Voriges Jahr trug Steinbrück die *biblische Parabel* vom *Sämann* (siehe die Evangelien von Matthäus, Marcus und Lucas) auf die Leinwand über. »Der Sohn des Menschen« ist dargestellt, wie er den guten Samen in den Acker säet, unmittelbar auf dem Fusse aber folgt

ihm der Teufel, der das Unkraut auswirft. Diese beiden Figuren (etwa $^1/_5$ lebensgross) erschienen in der Mitte des Bildes. Zu ihrer Seite die Engel, »die der Sohn des Menschen aussendet« und von denen der eine das Korn schneidet, ein zweiter die Garben zusammenbindet, ein dritter das Unkraut »in den Ofen wirft.« Die Gruppirungen, die einzelnen Figuren, der Kontrast zwischen dem guten und dem bösen Sämann, das Colorit meisterhaft. Doch gestehen wir, dass die Auffassung, die gleichmässige Mischung von Idealem und rein Realistischem uns im vorliegenden Bild *individuell* nicht ganz zusagte. — Eines der letztern Gemälde von Steinbrück stellt *das Gleichniss vom Gastmahl* (Matth. Cap. 22) dar, wie der König seine Knechte aussendet, die Gäste zu der Hochzeit des Sohnes zu laden, und als diese nicht kamen, die Knechte abermals ausschickt und von den Strassen die Armen und Gebrechlichen holen lässt. Hier finden wir die Anordnung trefflich, und in den Physiognomieen viel Charakter-Abwechselung und Eigenthümlichkeit, von andern technischen Vorzügen nicht zu reden. — Eine *h. Genovefa* (von Schäffer gestochen) bildet gleichsam den *Uebergang* Steinbrücks von der *biblischen* zur *romantischen* Richtung und gehört wohl, mit Hinsicht auf klare gemüthvolle Concepzion und gute Totalwirkung zu den gelungensten Lösungen dieses oft von der Kunst behandelten Vorwurfs. — In der *genreartigen Richtung* sucht unser Künstler naive, zarte Motive auf; die *feenartige Kinderwelt* ist, wie schon angedeutet, hier sein Element. Zwei Darstellungen dieser Art (die eine sahen wir bei Consul Böcker, die andere in Steinbrücks Ateliers) schienen uns dafür zu zeugen, dass diese Richtung seinem Wesen vielleicht am nächsten liege. Beide sind aus *Tieks Elfen* in »Phantasus« geschöpft und führen uns *Maria*, das junge Bauernmädchen, *spielend mit den Elfenkindern*, vor. Das erste Gemälde enthält den Moment, da Maria im Teiche,

begleitet von der zauberhaften kleinen Freundin Zerina, umgeben wird von einer Menge munterer, lieblicher, dienstfertiger Elfen; »plötzlich kamen aus allen Kanälen und aus dem See unendlich viele Kinder auftauchend angeschwommen, viele trugen Kränze von Schilf und Wasserlilien, andere hielten rothe Korallenzacken und wieder andere bliesen auf krummen Muscheln.« In dem zweiten Gemälde legte Steinbrück die Stelle Tiecks zum Grunde, wie Zerina in den Boden zwei Pinienkörner steckt und sie in denselben feststampft, worauf urplötzlich unter ihr die Bäume emporwachsen, und sie mit Maria auf den Gipfeln emporgetragen wird. »Die hohen Pinien bewegten sich und die beiden Kinder hielten sich hin und wieder schwebend in den rothen Abendwolken umarmt und küssten sich; *die andern Kleinen kletterten mit behender Geschicklichkeit an den Stämmen der Bäume auf und nieder* und stiessen und neckten sich, wenn sie sich begegneten, unter lautem Gelächter.« Diese »andern Kleinen« reichen Marien Kränze dar und zeigen ihr überhaupt in beiden Bildern auf alle Weise, wie sehr sie ihre Liebe gewonnen habe. Ueberraschend und äusserst anziehend ist das Getriebe dieser jugendlichen Welt in beiden Gemälden geschildert, die lieblichen Gesichtchen, die schmucken, zarten, runden Leiber sehr lebendig, die Formen und Bewegungen äusserst grazios, die mannigfaltigsten und schwierigsten Wendungen gelungen, das Colorit mit grösster Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Steinbrück *übersetzt* nicht nur den Dichter in warmer, bildlicher Sprache, er *ergänzt* ihn sogar. So scheinen uns seine Elfenkinder eine verbesserte Auflage der Tieck'schen Dichtung. Ein ferneres Bild von diesem Genre, »*die badenden Kinder*«, drei Mädchen, theilt Raczynski in Holzschnitt mit; zwei derselben sind bereits bis auf's Hemdchen ausgezogen, eines von ihnen prüft mit dem Füsschen den Wärmegrad des Wassers, das andere sitzt am Ufer, das dritte

treibt das erste vorwärts, — naive kleine Wesen, höchst vergnügt, wie junge Kätzchen, wenn sie spielen; das Ganze zierlich gruppirt. In der feinen und glücklichen Auffassung und Darstellung von Kindern dürfte Steinbrück mit Albani (I. p. 227) zusammentreffen; er componirt nicht etwa Ellenrieder'sche, übrigens in ihrer Art auch niedliche Kinder, die aber alle einander gleichen und in denen immer dieselbe sentimentale Stimmung wiederkehrt; es sind vielmehr *mannigfaltig* gebildete, durchweg muntere, hüpfende, fröhliche Wesen. Nach unserer Meinung sollte es Steinbrück's Hauptziel sein, noch recht viele solche Kleinen in die Welt zu setzen. — Der vorhin citirte Artikel über »Malerkunst« erwähnt auch noch rühmend eines Bildes von Steinbrück, das wir nicht kennen, »*der lauschenden Thisbe*«. — Von den *Porträts*, welche unser Künstler gefertigt, sahen wir leider keines, hörten aber, dass sein grosses Talent in diesem Fach allgemein anerkannt werde.

— *Ausschliesslich* und mit grossem Erfolg kultivirt das *biblische* Fach *Ernst Deger*, geb. 1809 zu Bockenen bei Hildesheim, anfänglich Elève der Akademie in Berlin, nachher Schüler von Schadow. Wenn irgend ein Künstler Beruf zum *Kirchenmaler* hat, so ist es gewiss Deger, der nur in religiösen Sphären lebt, aber dennoch trotz des in sich gekehrten Wesens mehr zu einer mild-frommen, als ascetisch-düstern Richtung sich hinneigt. Früher schien er uns, wie z. B. in der h. Jungfrau mit dem Jesusknaben (vom Jahr 1832), von welchem Bild Raczynski einen Holzschnitt gibt, dem sehr weichen Styl der Dem. Ellenrieder, nachher mehr sich Schadow zu nähern, wie z. B. in der Himmelskönigin, von der wir bald sprechen werden. Seit seinem Aufenthalt in Italien (er ging 1837 dahin) hat sich, wie wir aus seinen dort gefertigten Cartons und Farbenskizzen zur Apollinariskirche (pag. 261) zu entnehmen glaubten, sein Styl verändert; seine Ideale scheinen uns nun in altitalieni-

scher Weise aufgefasst, seine Formen strenger. Die Selbständigkeit hat er desshalb doch nicht geopfert, jene empfangenen Eindrücke gingen in sein Fleisch und Blut über. Mit seinen Studien in Italien beginnt also wohl in seinem Kunstleben eine neue Epoche, und Degers *jetziger* Standpunkt wird erst gehörig zu beurtheilen sein, wenn die Aufträge zu den Fresken auf Apollinarisberg, welche seine südliche Reise veranlassten, zur Ausführung gelangt sein werden. Er übernimmt einen *Cyclus von Darstellungen aus dem Leben von Maria und Christus*, und enthüllt in der Entwickelung seiner Aufgabe scharfen, logischen Verstand und grosse Originalität. Denn obgleich die von ihm zu behandelnden Motive schon unzählige Male im Schooss der Kunst ausgetragen wurden, fanden wir doch in mehreren Concepzionen überraschende Neuheit einzelner Ideale. Zugleich zeichnen sich diese Composizionen durch meisterhafte Anordnung, einen hohen Ernst, reiches, wir möchten sagen, musikalisches Gefühl und gediegene Zeichnung aus. Wir können den *jetzigen* Deger mit keinem uns näher bekannten deutschen Kirchenmaler vergleichen, als etwa mit Steinle. Deger hat, dafür bürgen alle Zeichen, eine wirkungsreiche Zukunft vor sich. — Wir berühren nun noch einige seiner frühern Werke. Im Jahr 1831 malte er eine *Grablegung* (Eigenthum des Buchhändlers H. Dumont-Schauberg in Cöln); im Jahr darauf eine *Kreuztragung* (im Besitz des Prinzen Friedrich), und *Maria mit dem Christuskinde* (im Besitz des Malers Hübner); ferner die *Auferstehung* (v. 1834) für die Kirche zu Arnsberg. Zu seinen gelungensten Bildern werden gezählt: die *h. Jungfrau vor dem Kinde knieend* (v. 1836), *der englische Gruss* (kleines Format v. 1837), und *die Himmelskönigin mit dem Kinde*, grosses Altarbild in der ehem. Jesuitenkirche in Düsseldorf (von 1837), wenn wir nicht irren, sein letztes Werk vor seiner Abreise. Dieses Altargemälde hat nach un-

serm Dafürhalten in der *Motivirung* Aehnlichkeit mit Schadows Madonna in der Hospitalkirche zu Coblenz (pag. 242). Maria, lebensgross, erscheint auf den Wolken, die Krone auf dem Haupte, mit dem Purpurkleid und blauen Mantel angethan; eine glorienartige Lichtverbreitung umgibt sie. Auf ihrem linken Arm trägt sie das Kind und zieht es mit der Rechten sanft an sich. Das Kind im leichten Hemdchen, mit etwas vorgebogenem, aus dem Bild herausschauenden Köpfchen, die Arme ausbreitend, kommt dem Betrachtenden liebend entgegen. In beiden Physiognomieen ein sehr zarter, gewiss im Innersten des Künstlers entsprungener Ausdruck. Maria, die liebreiche, milde Jungfrau; das Kind treuherzig und freudig, als wollte es die ganze Welt beseligen. Diese Charakterisirung erlangte Deger ohne allen künstlerischen Aufwand, er hat sich dazu der einfachsten Sprache bedient. — Wir haben hier wieder eine jener idealen Darstellungen vor uns, die wir im guten Sinne des Wortes *popular* nennen. Das *Technische* sodann ist meisterhaft: vollendete Zeichnung, zarte und doch bestimmte, nicht verblasene Modellirung, weiches und reines Incarnat, überhaupt warmes Colorit und ein harmonisches, schönes Ensemble sind unbestreitbare Eigenschaften des Werkes. Im *Einzelnen* sehe man, wie rund und geschmeidig die Formen an dem Kinde, die Händchen, Unterschenkelchen, Füsse; wie fein die Hand der Maria, wie geschmackvoll die Draperie. *Dasselbe Bild* von Deger, nur in kleinerem Format, besitzt Dr. Schadow. (S. unten.)

— An Degers Namen knüpfen sich unwillkürlich die Namen derjenigen Collegen, welche mit ihm den Cyclus der Bilder in der Apollinariskirche ausmalen werden, gerade wie wir uns die Namen mehrerer Schriftsteller, welche gemeinsam einen Klassiker bearbeitet haben, nicht ohne einander denken können. Es

sind dies die Brüder *Andreas und Carl Müller* aus Darmstadt, und *Ittenbach* aus Königswinter. Leider vermögen wir nicht die Darstellungen, welche jeder einzelne von ihnen übernommen, näher anzugeben. Die beiden letztern Künstler waren noch zu ihren Studien für das betreffende Werk auf Reisen und Andreas Müller eben von Italien zurückgekehrt. Bei ihm sahen wir zwar sowohl colorirte Zeichnungen, als auch Cartons, welche er als Vorarbeiten für seine Aufgabe gefertigt hatte. Allein die uns vergönnte Zeit der Einsicht war zu kurz, und der Gegenstand zu reichhaltig, als dass wir ihn im Detail beschreiben könnten. Zudem sind natürlich Müllers Composizionen nur ein integrirender Theil des ganzen Apollinaris-Werkes, und da wir dieses doch nicht in seinem Zusammenhang, die Theile nicht in ihrer *Aufeinanderfolge* schildern könnten, so bliebe selbst eine Specialbeschreibung der eingesehenen Darstellungen von A. Müller nur Stückwerk. Weil endlich für die Herstellung des ganzen Cyclus in Fresko *acht* volle Jahre anberaumt sind, und die Künstler in diesen und jenen Punkten vielleicht wieder von ihren Entwürfen abgehen, so dürfte eine Detailbeschreibung denselben überhaupt noch gar nicht willkommen sein. Wir begnügen uns also, nur vorläufig das Publikum in Kenntniss zu setzen, dass Andreas Müller Darstellungen aus dem *Leben des h. Apollinaris*, des Schutzpatrons der betreffenden Kirche, componirt hat, von denen wir uns Grosses versprechen. Die wichtigsten Momente in dem Leben dieses Heiligen sind geschildert, die Gestalten im Durchschnitt von charakteristischer Tiefe, in den Gruppirungen viel Leben und Haltung, auch Eleganz der Formen, einzelne Concepzionen figurenreich, schon in den colorirten Skizzen entschiedene Harmonie der Farben, in Gewändern und dgl. mitunter malerische Opulenz. Mit Bezug auf das frühere Wirken

von Andreas Müller und seinen beiden benannten Collegen entheben wir aus Naglers Conv. Lex. einige Daten.

Andreas Müller, 1811 zu Cassel geboren, erhielt den ersten Unterricht in der Kunst bei seinem Vater, dem Galeriedirektor Müller in Darmstadt, kam 1832 an die unter dem Direktorium von Cornelius stehende Akademie in München und vollendete nachher in Düsseldorf seine Studien. Als Componist, obgleich er nicht bloss historische, sondern auch Genre-Gegenstände und Landschaften zum Vorwurf sich wählte, scheinen ihn doch vom Beginn seiner praktischen Laufbahn *ernste* Motive besonders angezogen zu haben. So entstanden in dieser Richtung: der *lesende Mönch* im Klostergarten; *dasselbe* Bild in grösserm Umfang; Landschaft mit Fernsicht, die *Abendruhe* am Kreuze auf Bergeshöhe genannt. Da nun dieser Keim seine weitere Entfaltung fand, so ist es sehr erklärlich, dass gerade Darstellungen aus dem Leben eines Heiligen (Apollinaris), die Müllers Wesen entsprechen, völlig gelingen.

Unter seinen übrigen Composizionen gehörte schon ganz der *historisch-symbolischen* Kunstform eine Zeichnung an: *Paulus, wie er Ananias die Hände auflegt.* Aus dem *Genre-* und *Landschaftsfach* existiren von Müller unter andern noch: *der Knabe vom Berge* nach Uhland; *der Componist; die heimkehrende Heerde.* In den letzten Jahren beschäftigten unsern Künstler, wie gesagt, die Studien zu der Apollinariskirche.

Carl Müller, Bruder des vorigen, 1812 in Darmstadt geboren, erhielt seinen ersten Unterricht ebenfalls bei seinem Vater und trat nachher als Elève in die Akademie zu Düsseldorf. Er ergriff dann als Componist das *biblische Fach*, malte 1837 das kleine Bild der *Heimsuchung Mariä* und reproduzirte es im folgenden Jahr in lebensgrossen Figuren; ferner ging aus seiner Hand hervor: *der auferstandene Christus bei seinen Jüngern; der von dem Engel auf der Heimreise begleitete junge*

Tobias (s. Buch Tobias); ein aus drei Abtheilungen bestehendes, durch Arabesken verbundenes Gemälde, darstellend *Christus mit den Jüngern im Aehrenfeld*, dann die Parabel *vom Sämann und von der Erndte.* (Math. XIII.) Müller soll in *technischer* Beziehung in der Oel-, Aquarell- und Crayonmanier grosse Fertigkeit besitzen.

Friedrich Ittenbach aus Königswinter entschied sich nach vollendeten Studien in Düsseldorf als Componist ebenfalls für die *religiöse Richtung.* Doch scheint er früher nebenbei Bildnisse und Genregegenstände gemalt zu haben. Zu Ittenbachs biblischen Darstellungen gehört u. a. das Bild: *Christus und die ersten Jünger*, zu denen er spricht: »was suchet ihr?« — Der Künstler hielt sich während unserer Anwesenheit in Düsseldorf noch zu München auf, wenn wir nicht irren, ebenfalls wegen der Studien für die Apollinariskirche. Es geht daraus hervor, wie sehr dieses Werkes Bedeutung von den betreffenden vier Malern erkannt wird. — Wir glauben mit Bezug auf Ittenbach das Publikum *an die Zukunft* verweisen zu sollen und nehmen an, dass auch in seiner Laufbahn eine neue Epoche sich an den Apollinarisberg knüpft.

— *Adolf Zimmermann* aus der Lausitz, der längere Zeit in Italien gelebt hat, wieder dem *biblischen Fache* zugethan, weicht von den bisherigen Düsseldorfern im Styl ziemlich ab. Wir sahen von ihm drei Bilder auf der Ausstellung: *der heiligen Familie Ruhe auf der Flucht nach Egypten*, *Madonna mit dem Christuskind*, *Christus mit den Jüngern zu Emaus*, — Altarbild für die Kirche zu Lennep. Zimmermann scheint uns namentlich in den zwei ersten Gemälden den ältern *Italienern*, etwa speziell Francia, im Styl nachzustreben, geht aber in der Weichheit der Concepzion, des Ausdrucks und des Colorits weiter, als jener und ist uns *individuell* (Andern mag er es besser treffen) etwas zu sentimental und glatt. Ist diese Tendenz nur der Reflex seines Gemü-

thes, so hat er übrigens ganz recht, dass er sich nicht Gewalt anthut, energischer zu sein. Wir leben in einer Zeit, da jeder, er sei Schriftsteller oder Künstler, sich geben darf, wie er ist, und einem grossen Theil der Kunstfreunde sagt gerade grösste Weichheit, Feinheit, Schmelz eines Bildes sehr zu. — Ist doch Fräulein Ellenrieder mit ihren äusserst zarten Madonnenbildchen und Kinderköpfchen auch der Liebling des Publikums geworden.

Carl Claasen, geb. in Düsseldorf 1813, bearbeitet ebenfalls *religiöse Motive.* Leider konnten wir von ihm nichts anderes sehen, als ein, zudem noch nicht ganz vollendetes Bild: *Papst Sixtus, wie er zum Martyrertod geführt wird.* Eine Kritik im Cott. Kunstblatt (Nro. 2 von 1843) nennt dasselbe ein »Situazionsbild«. Auch wir wünschten die Composizion mehr in dramatischem Geiste gehalten, die Bewegung der Gemüther im Allgemeinen stärker hervorgehoben. Dagegen anerkennen wir gerne eine Menge schöner Einzelheiten und ein reines gutes Colorit. Die Hauptgruppe, der Bischof und der vor ihm Knieende, der ihn noch um den letzten Segen bitten und ihm zugleich seinen Schmerz bezeugen will, der Henker, welcher den Bischof brutal von dem Knieenden wegzieht — diese Hauptgruppe ist verdienstvoll; die Seelenruhe des Bischofs contrastirt gut mit dem Benehmen des Henkers. Auch unter dem Soldatenvolk hinter Sixtus (der Hauptmann voran, dann Fascenträger u. s. w.) manche tüchtige Figur. Der landschaftliche Hintergrund lobenswerth. Ein frisches Colorit ist Claasen eigen. Von ihm auch *Petrus*, p. 549.

Jos. Kehren, geb. zu Wevelinghoven 1819, gehört wieder der *biblischen Richtung* an und harmonirt, soweit wir aus den wenigen Bildern, die wir von ihm sahen, urtheilen können, im Styl einigermaassen mit A. Zimmermann. Nur fanden wir seinen Pinsel etwas körniger. Aber auch er nimmt sich wohl altitalienische

Kunst gern zum Vorbild und adoptirt selbst den in Staffeleibildern selten mehr angewendeten Goldgrund, was unserm individuellen Geschmacke nicht zusagt. In Kirchen, deren *Decken* und *Wände* mit *Gemälden* geziert sind, kann ein goldfarbener Grund am Platze sein, weil diese Ausschmückung dem ganzen architektonischen und dekorativen System der betreffenden heiligen Räume angepasst ist. Wo diese Rücksicht wegfällt, ziehen wir den naturfarbenen Hintergrund immer vor. Zwei Bilder auf Goldgrund, *ein gen Himmel fahrender Engel, der in seinen Armen ein Kind trägt*, und *eine Madonna mit dem Kind*, gehören zu Kehren's letzten Arbeiten. Anders in der Behandlung, ansprechender fanden wir ein angefangenes als Altarblatt für die Kirche in Glottau (Bezirk Königsberg) bestimmtes Gemälde ohne Goldgrund, das Motiv aus dem Evang. Joh. C. VI, *wie Christus zu Capernaum dem Volke ideale Lehren vortrug:* »der Geist ist's, der da lebendig macht, das Fleisch ist gar nichts nütze« u. s. w., worauf viele seiner Anhänger und Jünger, die dies nicht vertragen konnten, »hinter ihm abtraten und nicht mehr mit ihm wandelten« und er dann zu den zwölf Jüngern sprach: »wollet auch ihr von mir hinweggehen,« — diese jedoch, Petrus voraus, ihn ihrer Treue versichern. Die Stimmung, der Contrast zwischen den wahrhaft ergebenen Jüngern und den unwillig sich Abwendenden war schon im unvollendeten Bild klar, die Anordnung gelungen, lebendig. Idealismus und Materialismus sind hier symbolisirt und auch eine symbolische Beleuchtung gewählt: den idealen Jüngern lacht ein heiterer Himmel, die andern gehen einem dunkeln Horizont entgegen. — Das fertige Gemälde wird günstig wirken.

R. J. A. Schall, geb. zu Breslau 1815, wieder vom *religiösen Fach*, hat sich einen überaus zarten, weichen Styl angeeignet und malt von seinem Standpunkt aus sehr schön. Wir sahen von ihm eine *Madonna mit dem*

Kinde, welches schlafend auf ihrem Schoosse liegt; sie betet es mit zusammengelegten Händen an. Andere Arbeiten dieses Künstlers sind uns nicht bekannt. Er lag während unserer Anwesenheit in Düsseldorf an schwerer Krankheit darnieder.

Bei *Jak. Voss*, der ebenfalls *biblische Gegenstände* malt, trafen wir die *Verstossung der Hagar durch Abraham* (I. Mosis 21.), ein Bild, welches zwar technische Geschicklichkeit verräth, uns aber als Composizion nicht überraschte. Freilich lassen sich einem so oft von der Kunst behandelten Gegenstand kaum neue Seiten abgewinnen. Die Gruppirung ist übrigens formell hübsch. Voss hat auch eine *Katharina* gemalt, welche uns von competenter Seite als *sehr* gelungen geschildert wurde. Er wird überhaupt als tüchtiges Talent anerkannt.

Andere *biblische* Maler können wir leider nicht beurtheilen, da wir sie nicht aus ihren eigenen Arbeiten kennen lernten. Wir citiren daher die Ausprüche competenter Richter über sie. Von *Heubel* aus Kurland lobt das C. L. d. Geg. (Malerkunst) einen Carton, *die drei Männer im feurigen Ofen*. Heubel lebt gegenwärtig in Italien. *Theodor Maassen*, geb. zu Aachen 1819, gilt als geschickter Künstler, der namentlich das Feld der biblischen *Parabeln* bebaue; eines seiner letzten Bilder stellt *Boas und Ruth* dar. *J. P. Götting* aus Aachen besitzt nach Raczynski »ein ernstes und sinniges Gemüth und eine gewissenhafte Hingebung.« Von ihm zwei Altarbilder, s. pag. 548. Racz. spricht *R. Reinick* aus Danzig »Besonnenheit und glückliche Geistesbeschaffenheit« zu; von ihm eine Composizion, *Rahel, welche den Jakob ihrem Vater zuführt*. Derselbe Autor lobt *Carl Dunker* aus Berlin; von ihm *Rebecca am Brunnen*. Ferner nennt er *Moritz Berendt* sehr fähig; von ihm *Elias in der Wüste*. Uebrigens waren diese Künstler zur Zeit, als Raczynski sie kritisirte, noch *Schüler* der Akademie; sie können verlangen, dass man sie nach ihren *jetzigen* Werken beurtheile. Um so mehr bedauern

wir, nichts von ihnen gesehen zu haben. — Endlich verdient noch *Haach* aus Meissen (von ihm *Christus schlafend unter den Jüngern im Sturme*) Erwähnung. Dieser junge Mann starb vor ein paar Jahren in Rom.

b) Repräsentanten der *romantischen* und *modernen* Geschichte.*)

Den Professoren der Akademie gebührt der Vortritt.

Professor *Mosler* und Inspektor *Wintergerst* gingen *nicht* aus der Schule von Schadow hervor, sie sind vielmehr seine Alters- und zum Theil Studiengenossen. Beide waren s. Z. in Rom. Mosler führte seine Neigung aber mehr zu dem Studium der *Kunstgeschichte*, als zur *praktischen Malerei.* Er leistet auch der Akademie wesentliche Dienste durch den Reichthum von kunsthistorischen Kenntnissen, die er in seinen Vorlesungen an den Tag legt. Mit amtlichen Geschäften überhäuft, hat er unsers Wissens längst keine Zeit zu Composizionen gefunden. Doch glaubten wir, hier seiner erwähnen zu sollen, da er nach seinen frühern Studien jedenfalls dem *historischen* Fach angehörte.

Auch Inspektor *Wintergerst* findet bei seiner amtlichen Stellung nur wenige Mussestunden zur Ausübung der Malerei. Er liebt Motive aus dem *Legendenwesen* und der *romantischen* Geschichte, sympathisirt in Formen und Färbung mit der altdeutschen Schule, wie man dies nicht selten bei ältern Künstlern findet, denen der ganze Schnitt jener vor Dezennien abgelaufenen Kunstperiode zuwider war **) und welche daher an die alten Vorväter rekurrirten und in der altdeutschen Richtung eines der Korrektive gegen die damalige äussere,

*) Die *romantische* Geschichte umfasst zunächst das Mittelalter, also die Zeit von Carl dem Grossen bis zur Reformazion; im weitern Sinne des Wortes pflegt man übrigens auch Vorwürfe aus früheren christl. Perioden romantisch zu nennen. Die *moderne* Zeit erstreckt sich von der Reformazion bis in unsere Tage.

**) Siehe über jene Periode Bd. I. p. 126 u. f., u. II. p. 524 u. f.

mechanische Modemalerei fanden. Wintergerst traf also mit Cornelius, Schadow u. s. w. darin zusammen, dass er das damals Bestehende für falsch anerkannte. Wenn er nun auch als *praktischer* Künstler der neuen Schadowschen Schule nicht angehört, so ist er doch der Gesinnung nach ihr ganz zugethan und *wirkt* für sie.

Professor *Theod. Hildebrandt* stammt wieder vollständig aus der Schadow'schen Schule. Im Jahr 1804 zu Stettin geboren und schon in Berlin unter Schadow gebildet, folgte er dem Meister nach Düsseldorf und ward später hier als Professor angestellt. Ohne Neigung zu dem biblischen Fach wandte er sich mit Vorliebe an *dramatisch-geschichtliche* Gegenstände, dann auch an *gemüthliche Situazionen* des bürgerlichen Lebens. In ihm finden wir also den Historiker und Genremaler vereinigt. Ein *meisterhaftes Colorit*, namentlich auch eine glückliche Lösung von *schwierigen Lichteffekten* macht gleichsam die Folie seiner Darstellungen aus. Im *Bildniss*, besonders in männlichen Köpfen, entwickelt er eine seltene Tüchtigkeit. — Schon in Berlin trat er mit *historisch-dramatischen* oder richtiger *tragischen* Gemälden auf. Damals entstand sein *König Lear, der an Cordelia's Leiche trauert;* später *Faust und Mephistopheles in der Felshöhle;* hierauf (1827) *Romeo's Abschied von Julie* (im Besitz des Prinzen Friedrich von Preussen). Dann (1828) *Chlorinde, wie sie sterbend von Tankred* (mit dem sie unerkannt gefochten) *noch die Taufe empfängt.* Hierauf *Judith, im Begriff den Holofernes zu tödten,* — Nacht, Lampenbeleuchtung. »Alle Künste des Helldunkels, heisst es irgendwo, sind in diesem Bild entwickelt.« Hildebrandts Ruf als Historienmaler stieg dann mit einem 1835 vollendeten Bilde, *die Söhne Eduard's IV. von England*, denen schon die Mörder nahen, lebensgrosse Figuren, im Besitz des Domherrn von Spiegel in Halberstadt, von *Fr. Knolle* in Braunschweig gestochen, von dem Componisten in derselben Zeit in

kleinerm Format reproduzirt. Von dem ersten Originalbild sagt der Referent über »Malerkunst« (Conv. Lex. d. Geg.): »es ist in demselben hauptsächlich die ungemein illusorische Wirkung, welche den Beschauer fesselt; der Ausdruck des unruhigen, angsterfüllten Schlafes der unschuldigen Prinzen, die Beleuchtung der ganzen Scene und die verschiedenen Stoffe lassen sich nicht natürlicher wiedergeben.« Hildebrandts neuestes. historisch-dramatisches Gemälde stellt eine Scene aus dem Leben des vom Zenith des Glücks herabgestossenen Cardinals Wolsey, Grosskanzlers von England, dar. Er war nach vorhergegangener Verweisung in sein Erzbisthum York als Angeklagter nach London citirt worden und stieg auf dem Wege dahin in der Abtei Leicester, um auszuruhen, ab. Hier ereilte ihn der Tod. Hildebrandt fasst den Moment auf, da der Kanzler in der Abtei ankommt; die Figuren sind etwa 1′ hoch. Wolsei, krank, müde, wird von einem sehr um ihn bekümmerten Knaben geführt; ein anderer bringt seinen Cardinalshut, den er sich sonst von einem Adeligen auf der Stange vorantragen liess, als blosses Reiseobjekt nach. Der Prior und die Patres empfangen den Cardinal theilnehmend, respektvoll. Die Architektur der Abtei bildet den Hintergrund; durch ein Thor erblickt man hinten Reisegefolge mit Maulthieren, auch etwas Landschaft. Die *Anordnung* ist sehr ungekünstelt, die Hauptpartieen heben sich gut heraus; die *Stimmung* im Bilde klar ausgesprochen, — feierliche Ruhe; die Individualisirung der Köpfe mannigfaltig, das Colorit rein. kräftig, gesättigt, von entschiedener Wirkung. —

In den *Genrebildern* bearbeitet Hildebrandt bald düstere, bald ernste, bald gemüthliche und sogar recht heitere Motive. Düstern Charakters ist *sein Räuber, der im Versteck lauert;* ernst der *kranke Rathsherr*, der sein nahes Lebensende fühlt und sein Töchterlein segnet; gemüthlich *die Warnung vor der Wassernixe, der Kriegs-*

mann und sein Söhnlein, die *Mährchenerzählerin;* sehr heiter die *Kinder in der Erwartung der Weihnachtsbescheerung.* In dem letztern Gemälde soll besonders der Lichteffekt originell durchgeführt sein; die Kinder harren des Augenblicks, da die Glasthüre, durch welche sie den *leuchtenden* Christbaum im anstossenden Zimmer erblicken, aufgehen soll. — Unter den *Bildnissen* von Hildebrandt nennen wir dasjenige des Oberst von Reutern in Düsseldorf als eines der gelungensten.

Der Leser wird aus dem Gesagten entnommen haben, dass unser Künstler rege Phantasie mit zartem Gemüth verbindet. Immer gibt uns eine dieser Kardinaleigenschaften den Schlüssel zu seinen Composizionen an die Hand. Seine historisch-tragische Richtung hat bereits einige Verzweigungen in der Düsseldorfer Schule gefunden. Wenigstens haben Volkart und in neuerer Zeit Knorre ähnliche Sujets behandelt.

Prof. *Carl Sohn*, geb. zu Berlin 1805, auch einer der »Stämme« der Schadow'schen Schule, ist mehr Dichter, als Historiker, fühlt mehr Neigung zu der *lyrischen*, als zu der epischen Form, bearbeitet lieber gemüthliche, als heroische Motive. Vorzugsweise schildert er daher *mythologisch-poetische* Scenen oder *idyllische* Situazionen. Ganz besonders hat er die *weiblichen* Wesen in ihren geheimsten und frappantesten Stimmungen ergründet, und sie spielen in seinen Bildern die Hauptrollen. Obgleich vielleicht mancher selbst geschickte Künstler bei solcher Richtung an einer drohenden Klippe nicht immer vorbeizuschiffen wüsste, an der Klippe des Süsslichen, scheint uns Sohn, so weit wir aus eigener Anschauung urtheilen können, diese Gefahr glücklich auszuweichen. Als *Colorist* ragt er unter den so vielen trefflichen Coloristen in Düsseldorf noch hervor, seine Färbung ist sehr pastos, rein, saftig, weich, bald schmelzend, bald brillant, gewöhnlich effektvoll. Nur schade, dass einige seiner Bilder nachgedunkelt haben. Als

Porträtist, namentlich in *weiblichen* Bildnissen, sucht wohl unser Künstler weit und breit seinesgleichen, und gerade hierin haben wir seine Meisterschaft in Rücksicht auf Festhaltung der Grenzen bewundert, innerhalb welcher er ein natürliches, zartes Colorit noch idealisirt, ohne dass er in Manirirtes, Unwahres hineingeräth. Als Porträtist scheint uns Sohn mit Gerard (Bd. I p. 479) oder mit Stieler (p. 106) am Besten verglichen werden zu können. — Unter Sohn's *Composizionen* nennen wir vorerst jene, welche er der *antiken Mythe* entnommen: *Diana, im Bade von Aktäon erblickt.* Die Gruppirung zierlich, die Figuren rund, plastisch, die Busen der Frauen sehr voll und fest, wie sie etwa in Bildern von Julio Romano vorkommen. Diana eine sehr hohe Gestalt, die uns an eine antike Statue dieser Göttin im Louvre erinnerte. *Hylas, von den Najaden geraubt*, im Conv.-Lex. d. Geg. (Malerkunst) »als besonders gelungen« bezeichnet. *Das Urtheil des Paris*, fast lebensgrosse Figuren, im Besitz des Domherrn Grafen Spiegel in Halberstadt. Wir kennen es weder aus Nachbildungen noch Beschreibungen. — Sohn hat ferner romantische Motive aus der modernen Poesie, auch eigene allegorische Ideen bearbeitet. In allen diesen Bildern kehren die oben angedeuteten *allgemeinen* Grundzüge seiner Auffassungs- und Darstellungsweise in stärkerm oder minderm Grade wieder. Sie zeichnen sich gleichsam durch einen charakteristischen Familienzug aus. Der Lieblingsdichter von Sohn, welchem er schon mehrfach seine Palette gewidmet, ist Torquato Tasso. Die erste Concepzion nach demselben (1828 gefertigt, im Besitz des Prinzen Friedrich in Düsseldorf) schildert *Rinaldo und Armida.* Die Figuren sind lebensgross, die Formen elegant, die Anordnung zierlich, die Malerei schön, aber die Farben haben stark nachgedunkelt.*) Diese Dichtung, welche

*) Armida, Tochter eines Zauberers, spielt zur Zeit der Kreuzfahrer und ist eine entschiedene Feindin der letztern.

einem weiblichen Wesen grosse fesselnde Gewalt zutheilt, musste Sohns Phantasie sehr ansprechen. Gleiche Richtung beurkunden: *die beiden Leonoren* auf der Altane; *Tasso* mit den beiden *Leonoren* im Garten.*) In diesen beiden Darstellungen tritt das reine *Freundschaftsverhältniss* der Leonoren zu Tasso hervor; die edeln Frauen sind von Achtung und erlaubter Liebe für ihn erfüllt. In dem ersten Gemälde, in welchem sie ohne T. erscheinen, hat wohl der Componist die Scene in Göthe (dritter Aufz. zweiter Auftr.) zum Grund gelegt, da sie sich über die Verweisung, welche Tasso wegen eines Streites mit Antonio droht (welcher Streit dem angeblichen Kuss vorhergegangen war) unterreden; wahrscheinlich schwebten Sohn die Worte der Prinzessin vor:

»Die Hoffnung, ihn zu sehen, füllt nicht mehr — den kaum erwachten Geist mit froher Sehnsucht.«
»Mein erster Blick *hinab in unsere Gärten* — sucht ihn vergebens in dem Thau der Schatten.«

Rinaldo, ein zweiter Achilles im Christenheer, der Gernand, den norwegischen König, im Zweikampf getödtet und desshalb das Heer verlassen muss, um sich schimpflicher Strafe zu entziehen, kommt auf Armida's Zauberinsel. Sie will ihn erst umbringen, wird jedoch von seiner Schönheit besiegt. Es entsteht ein gegenseitiges Liebesverhältniss; sie leben zusammen. Das Christenheer aber, das sich nach Rinaldo sehnt, lässt ihn durch Boten aufsuchen und zurückbitten. Er entweicht von der Insel. Armida schwört Rache, erscheint in der letzten Schlacht im goldenen Wagen, sendet Pfeile gegen Rinaldo und verfolgt ihn überall. Als endlich ihre Heiden von den Christen erschlagen sind, flieht sie in ein Gehölze und will sich den Tod geben, aber was Rinaldo, der ihr theilnehmend gefolgt, verhindert. Die Versöhnung kommt zu Stande.

*) Mit Bezug auf das Verhältniss der beiden Leonoren zu Tasso ist wenig Bestimmtes bekannt, das nicht schon in Göthe's »Torquato Tasso, ein Schauspiel« enthalten wäre. Nach Göthe ist die eine Leonore die Prinzessin L. von Este, Schwester des Herzogs von Ferrara, die andere — Leonore Sanvitale, Gräfin von Scandiano. Tasso, der Günstling des Herzogs, in seinem Palast dichtend und lebend, geniesst die Gunst der beiden Leonoren in hohem Grade; er selbst fühlt sich von der Prinzessin stärker

In diesem Bilde macht eine lyrische, an's Elegische streifende Stimmung den Grundton aus. Das Gemälde (Eigenthum der Akademie, im ehem. Galeriesaal) zeigt uns in lebensgrossen Figuren Tasso im Schlossgarten — wo er sich gerne aufhielt und seine Dichtungen componirte an der Brunnenquelle auf der Erde mehr liegend als sizzend, den Kopf auf die Linke lehnend, nachsinnend, das Buch in der Rechten — und die beiden Leonoren hinter ihm, deren Nähe ihn noch zu poetischeren Gefühlen befähigt. Dieses Bild symbolisirt das modern-arkadische Leben, wie es sich die Grossen der Erde schaffen können, wenn sie es verstehen. Die Gruppirung ist sehr hübsch, jede einzelne Figur fein und elegant gehalten. Im Ganzen viel Anmuth. Das Colorit saftig, mitunter brillant. Der vegetabilische Boden üppig, — reiche italienische Pflanzennatur. Gewissenhafte Vollendung in allen Theilen. Aber auch hier haben die Farben etwas nach-

---

gefesselt, als von der Gräfin. Das Verhältniss ist aber ein durchaus reines, platonisches; doch plötzlich einmal entbrennt Tasso in einer Unterredung für die Prinzessin und umarmt sie mit der Gluth eines Siegestrunkenen (Göthe fünfter Aufzug, vierter Auftritt). Sie stösst ihn von sich. Später sehen wir Tasso von Ferrara entfernt, krank, unglücklich. Ueber seine Entfernung und anderes auf T. Bezügliche herrscht noch viel Dunkel. Der gelehrte Tiraboschi sagt von Tasso in seiner Geschichte der Literatur: »Nichts ist bekannter, als die Unglücksfälle dieses grossen Mannes, und nichts ist *ungewisser,* als ihr wahrer Ursprung.« Ein grosser Kenner der italienischen Literatur versichert uns, die zuverlässigsten italienischen Historiker und Biographen, die über Tasso geschrieben, nehmen nicht an, dass die Liebe Ursache seiner veränderten Lage gewesen, sondern präsumiren, sein hypochondrisches Wesen, seine Launen, die ihn oft zu verkehrtem Betragen verleitet, die Furcht des Herzogs, Tasso möchte in den Dienst der Medici treten (seine wiederholten Entweichungen aus Ferrara erregten diesen Verdacht), endlich die Verfolgungen der Neider am Hofe haben seine Entfernung bewirkt. Die Katastrophe in Göthe, der Kuss, wird für Mythe erklärt. Merkwürdig, dass in den Archiven des Hauses von Este sich keine Spur von Tasso findet.

gedunkelt. — Von Sohn ferner *Romeo und Julie*, ein Bild, das wir nicht kennen. Von ihm sodann die *Italienerin* mit der Laute, von welcher Raczynski einen Holzschnitt mittheilt, der aber ganz hinter seiner günstigen Beschreibung zurückbleibt. Vorigen Sommer hatte Sohn eben eine Composizion untermalt, *die beiden Mädchen*, in denen er zwei verschiedene weibliche Charaktere versinnbildlichen wollte, was ihm auch im ausgeführten Gemälde trefflich gelang, wie aus einer Kritik im Kunstblatt No. 42 von 1843 zu schliessen. (Der Gegensatz zwischen blond und braun, heisst es dort, sei besonders charakteristisch herausgehoben.) Beide Mädchen schauen nach einem dritten Gegenstand, der sie lebhaft zu beschäftigen scheint. Die Anordnung zeugte wieder von dem ästhetischen Gefühl des Künstlers und die Figuren von seinen schönen weiblichen Formen. — Zwei eben vollendete *Bildnisse* von Damen endlich (Kniestücke, stehende Figuren, lebensgross), die wir in Sohn's Atelier sahen, setzten uns in Erstaunen durch das schöne Colorit, den ausserordentlich feinen Geschmack in der Anordnung, die treffliche Haltung und musterhafte Vollendung. Die Charaktere sind durchaus natürlich, ungeziert wiedergegeben und in günstiger Stimmung aufgefasst; die Carnazion geht bis an die äusserste Grenze der Weichheit und Klarheit, jenseits welcher bereits Manier liegt. Aber dieses meisterhafte, kunstvolle Innehalten der immer noch richtigen Grenze, diese Verbindung des Wahren mit dem Schönen trägt wesentlich zu der seltenen Wirkung bei, welche Sohn's Bildnisse machen. Wenn man dieselben durch die hohle Hand betrachtet, so glaubt man bald sehr schöne lebende Personen, bald pure Ideale vor sich zu sehen. Die Hände sind vollends, wie von van Dyck, die Stoffe (Atlas u. dgl.), das Geschmeide etc., ebenfalls mit niederländischer Farbenpracht gemalt. Auch die keineswegs gleichgültigen oder

ganz leichten Hintergründe versteht Sohn dergestalt anzulegen, dass die Figuren superb heraustreten.

— Wir kommen nun auf einen Mann, den die öffentliche Meinung seit Jahren an die Spitze der Düsseldorferkünstler stellt und der auch gewiss ein Talent besitzt, wie es die Natur meist nur nach langen Intervallen an besonders Begünstigte zu verschenken pflegt. Wir meinen *Carl Friedrich Lessing*, geb. zu Breslau 1808, Titularprofessor. Von seinen Arbeiten sahen wir bereits in Frankfurt und Cöln und pag. 538 sprachen wir vorläufig von ihm. — Lessing, Bruderenkel des grossen Dichters, verrieth schon in zarter Jugend Anlage zum Zeichnen. Mit seiner Entwickelung stieg die Neigung zur Kunst, und ihr sich zu widmen, ward sein fester Entschluss. Ein inneres richtiges Gefühl machte es ihm klar, dass er zum Künstler berufen sei. So betrat er die artistische Laufbahn selbst ohne des Vaters Willen. Dieser versöhnte sich indess bald mit des Sohnes Carrière, da er seine Fortschritte sah. Den ersten Unterricht empfing L. bei Landschaftmaler Professor Rösel in Berlin, nachher trat er in Schadows Schule und folgte ihm nach Düsseldorf. — Wir schätzen es an jedem Künstler in hohem Grade, wenn er in *Wahl und Behandlung der Motive* seinem *innern Drang* folgt, ohne zu fragen, ob er vielleicht damit das Publikum gewinne, ohne also jene ausserordentliche, bei manchen Individuen habituell gewordene Klugheit zum Leitstern zu nehmen, welche immer berechnet, was den herrschenden Ansichten entspreche. Viel lieber ist uns ein Talent, das in jugendlicher Kühnheit einen zu hohen Ideenflug nähme, und selbst vor einem Fall des Ikarus nicht zurückbebte, als ein altkluger, wenn auch geschickter, angehender Künstler. Schiller componirte als Jüngling seine Räuber in übersprudelnder Phantasie. Trotz der Uebertreibungen wünschten wir nicht, dass sie nie geschrieben worden wären. Lessing verrieth auch

gleich beim ersten Auftreten eine ungewöhnliche Individualität, und gab seinen innersten Gefühlen Ausdruck. Der Grundton seiner frühern wichtigern Composizionen war *Melancholie*, die sich z. B. in seinem *Kirchhof*, in seinem *Klosterhof* (p. 478), *im trauernden Königspaar* u. s. w. sehr stark ausspricht. Er gewann aber damit, weil die Bilder mit Geist und technischer Meisterschaft ausgeführt sind, sich rasch Kenner und Liebhaber. *Jetzt* gehört er zu den angesehensten deutschen Malern, ja er hat vielleicht ein grösseres Publikum, als Cornelius. Zwar ist er mit letzterm nicht vergleichbar, aber doch halten wir ihn in gewisser Beziehung ebenfalls für einen *Reformator* der deutschen Kunst. Cornelius bewegt sich nur im *idealen Reich*, er hat das *historisch-symbolische Fach* umgestaltet. Das Colorit betrachtet er als sehr untergeordnet. Lessing dagegen hält sich an das *irdisch Sichtbare, an die Natur. Wahrheit und Schönheit des Colorits* (nebst der Wahrheit und Schönheit der Form) ist *sein* Ideal. Als *Colorist* hat er, wie uns scheint, eine neue Richtung angegeben. Wir kennen, bei aller Hochachtung für die vielen ausgezeichneten deutschen Maler sei es gesagt, keinen, der ohne einem bestimmten Vorbild zu folgen, ganz aus seinem Innern heraus einen so prachtvollen Vortrag sich geschaffen hätte. Es liegt in Lessings Kunstwerken ebensowohl stylistische Strenge, als natürliche Wahrheit und Wärme. Dies stellt sich in seinem *Huss zu Constanz* (p. 197 u. f.) besonders klar heraus, vielleicht klarer, als in keinem frühern Bild, und mit Huss beginnt auch nach unserm Dafürhalten eine *neue Epoche* in Lessings Laufbahn. Indessen zeichneten sich schon seine frühern Bilder durch ihre meisterhafte Behandlung aus. Ein ausserordentlich feines Gefühl für schöne Formen und schöne Färbung leitete ihn von Anfang an in seinen *landschaftlichen* wie in *historischen* Darstellungen. Mit seinem scharfblickenden Auge entdeckt er Färbungen in der Natur, und gibt sie in

seinen Gemälden wieder, die selbst geschickten Künstlern verborgen bleiben. Weil sie aber wirklich, nur sehr tief, in der Natur liegen, tragen sie so entschieden das Gepräge der Wahrheit. Lessings Colorit ist nie eintönig, sondern immer neu und immer wechselnd. Von *Manier*, Künstelei, erheuchelten Effekten hält er sich stets fern. Viele seiner Bilder bringen daher den Eindruck hervor, als ob sie nicht auf die gewöhnliche Weise gemacht, sondern gleichsam von selbst *lebendig* aus der Leinwand heraus *gewachsen* wären. — Wir sind überzeugt, Lessing würde ohne allen Unterricht im Malen, als Autodidakt, doch das Colorit aufgefunden haben, das er jetzt besitzt, denn es liegt darin nichts Angelerntes, es trägt den Charakter eigenster Erwerbung. Wir sind sogar ferner überzeugt, wenn man ihn nach *Regeln* seiner Kunst fragte, er wäre um die Antwort verlegen; er würde vielleicht sagen, dass sein *Farbengefühl*, das ihm immer im rechten Augenblick die richtigsten und schönsten Töne eingibt, sein *System* ausmache. Dabei kommt ihm ein riesenhaftes *Gedächtniss* zu Statten. Jeder Eindruck, den er einmal in sich aufgenommen, haftet bei ihm, wie ein angeborner, und so ist er auch im Stande, ohne Modelle, bloss auf sein Gedächtniss sich verlassend, die meisterhaftesten Werke herzustellen. Den seltenen Grad dieser geistigen Kraft verdankt er übrigens dem eifrigsten, bis in die kleinsten Details sich erstreckenden, jahrelangen, oft erneuerten Studium des Menschen und der Natur.*) — Lessing erscheint also *darin als der Stifter einer neuen Richtung*, dass er lehrt, so zu sagen *nur* an der Quelle alles

*) Diesem Studium ist es auch zuzuschreiben, dass Lessing in den Landschaften niemals den geringsten Fehler gegen die organischen Gesetze der Natur begeht. Wir sahen schon früher (Bd. I. pag. 187), wie sehr südliche und nordische Gegenden in ihrem Charakter sich unterscheiden. Dass im Norden keine Orangenhaine wachsen, weiss zuverlässig jeder Landschafter; er wird *grobe* Verstösse gegen die Natur leicht vermeiden.

Schönen, in der Natur, die Feinheiten der Färbung, die keine Bildergallerie so vollkommen enthalten kann, aufzufassen und zu ergründen, und dass er durch sein Beispiel zeigt, welche überraschenden, unwiderstehlich hinreissenden, fast zauberischen Töne man auf diesem Wege erreicht. — Es unterliegt indessen keinem Zweifel, dass Lessings *Colorit allein* ihn nie auf die hohe Stufe gestellt hätte, auf der wir ihn sehen. Er vereinigt eben auch als *Componist* ausserordentliche Eigenschaften in sich. Vorerst ist seine Produkzionskraft, wenn gerade nicht eine ganz universelle, doch ebensowenig eine bloss einseitig ausgebildete. Mit gleicher Liebe und gleichem Glück bearbeitet er historische (nur nicht überirdische) Gegenstände, wie Genre und landschaftliche Motive. Mit den letztern hatte er seine Laufbahn eröffnet, und als Landschafter kommt er uns ebenso gross vor, wie als Historien- und Genremaler. — Sodann ist L. als Componist ausserordentlich *verständlich*. Ueberall logischer Zusammenhang, Einheit des Gedankens! In seinen historischen Gruppirungen herrscht bei aller Einfachheit Leben, Handlung. Wir bedürfen zu seinen Darstellungen niemals eines Commentars, sie erklären sich jedem, der auch nur einigermaassen die bildliche Sprache versteht, von selbst. Die Gruppirungen oder Figuren, *einzeln* betrachtet, lassen wieder nichts zu wünschen übrig. Auch nicht eine Spur von Modellstellungen und nachgemachten Wendungen. — Welche Korrektheit und Strenge der *Zeichnung* ferner in allen Figuren vom Kopf bis zu der Sohle! Welche *passende*

Aber es gibt eine Menge kleiner Dinge, denen der Landschafter seine Aufmerksamkeit nicht in dem Grade widmet, wie Lessing. Mit dem Eifer eines Botanikers hat er die scheinbar unbedeutende Pflanzenwelt studirt. Er wird nie eine Pflanze auf Moorgrund hinmalen, die nur in trockenem Boden wächst, nie ein Gesträuch in üppigen Boden versetzen, das nur auf Felsgrund gedeiht, etc. Ebenso zeigt er sich als Mineralogen, so oft er Fels- und Steinarten malt.

Formen zugleich. Keine Hand, kein Fuss hat eine schiefe Stellung, selbst der einzelne Finger wird mit der Haltung der betreffenden Gestalt harmoniren. — L. weiss ferner die von ihm erfundenen Darstellungen vollkommen so *charakteristisch* zu halten, wie jene, zu denen ihm die lebendige Natur die Vorbilder gab. Als *Mensch* entschieden, fest, kräftig, offen, kann er auch in seinem *künstlerischen* Walten nicht den Proteus spielen. Ja in der Kunst besonders muss ihm alles Verwischte, Undeutliche oder Zweideutige widerlich vorkommen. Seine landschaftlichen, wie historischen Bilder sind daher *prägnante Schilderungen.* Wie tief, um nur von denen zu sprechen, die wir auf unserer Reise sahen, ist nicht der Charakter *romantischer Waldnatur* in dem Bilde von Hrn. John (p. 208), wie schön der Grundton *melancholischer Einsamkeit* in dem Klosterhof (pag. 478) ausgesprochen; wie meisterhaft zeichnete Lessing in Ezelino (pag. 156) das Wesen eines *Parteichefs*, in den Geistlichen bei Ezelin *kirchliche* Musterbilder; wie *vollendete Typen* enthält endlich nicht das letzte Werk von Lessing: Huss in Constanz (pag. 197). Gerade wie bei W. Scott, um ein schon (pag. 538) angestelltes Gleichniss wieder aufzunehmen, die menschlichen Gestalten und die Landschaften höchst charakteristisch und klar ausgemalt sind, so dass wir jene vor uns wandeln, und in diese uns versetzt sehen, ebenso ist dies bei Lessings Gemälden der Fall. Diese *charakteristische* Grösse in denselben tritt freilich noch um so mehr hervor, als Lessing *alle* Theile mit der grössten Gewissenhaftigkeit vollendet, so dass jedes einzelne Glied des Bildes wieder als ein vollendetes Ganzes erscheint. Schnitte man z. B. aus seinen Landschaften ein Gesträuch, eine scheinbar unbedeutende Pflanze, aus seinen Figuren einen Kopf, eine Hand heraus, es würde jedermann glauben, der betreffende Gegenstand sei als selbständi-

ges Kunstprodukt, nicht als Theil eines grössern Ganzen, entstanden.

Um ein so mächtiges Talent, wie L., schaarten sich natürlich manche seiner Collegen in Düsseldorf, und die öffentliche Meinung, wie sie in Schadow den wachenden, anregenden, schützenden Geist der Schule erkannte, erblickte bald in Lessing einen wesentlichen Begründer des künstlerischen Ruhms von Düsseldorf. Zu dem raschen Gedeihen der Schule hat gewiss der Umstand viel beigetragen, dass von Anfang an (nämlich seit Schadows Direktorium) die *nicht* biblische Richtung ebenfalls und zwar so geistreich vertreten war. Was konnte die Künstler sicherer vor allfälliger Einseitigkeit bewahren?

Wir geben nun die wichtigern *Arbeiten* von Lessing in der Reihenfolge an, in der sie entstanden. Sein erstes Bild, in Berlin gemalt, mit dem er sogleich Aufsehen erregte, war der schon erwähnte *Kirchhof, melancholische* Landschaft, für welche er vom Kunstverein das Doppelte des geforderten Preises erhielt. In Düsseldorf erschien sein *Schloss am Meere*, nach Uhlands Gedicht, Mondscheinlandschaft, und aus demselben Gedicht das *Königspaar*, welches um den Verlust der Tochter, die der Stolz der Eltern, die Göttin der Feste im Schlosse war, trauert. Das letztere Bild, Eigenthum der Kaiserin von Russland, beurkundete die grossen Anlagen des Künstlers für das *historische* Fach. Seine Neigung zu dem Tragischen aber sprach sich auch in dieser neuen Kunstform aus. Beide Ehegatten sitzen hier in einer nach der See offenen Halle, in stummem Entsetzen vor sich hinblickend, — gleich der Hecuba in der Zerstörung Troja's von Cornelius, nicht mehr bloss klagende, sondern vor Schmerz versteinerte, empfindungslos gewordene Gestalten. — In derselben Zeit entwarf Lessing den Carton zu einer grossen historischen Composizion, die Schlacht von Iconium, die er nachher im Schloss Heltorf al fresco ausführte (p. 544.) Die Figuren

annähernd lebensgross. Hierauf erschien eine Darstellung aus Bürgers *Leonore*, die Gestalten halblebensgross, Eigenthum des Königs von Preussen. Der Künstler wählte aus der Ballade den Moment, da die Krieger heimkommen und Leonore, deren Wilhelm mit ins Feld gezogen war, seiner harrt und »*den Zug wohl auf und ab frägt*,« *ob er nicht nachfolge*. Doch niemand weiss Kundschaft zu geben. Der Geliebte kehrt nicht wieder. Leonore am Arm ihrer Mutter steht neben der Heerstrasse, durch welche der Zug geht, und beide forschen die Rittersmannen aus. Trauer erfüllt die Frauen, Theilnahme die Männer. Die Gruppirung und die Figuren zierlich. — Ein Genrebild, *der Räuber mit seinem Knaben*, zeigt wieder Lessings Neigung für das Melancholische. Auf hohem einsamem Felsen sitzt der Räuber, den Kopf auf seine Hand gestützt, neben ihm sein Knabe, sich an den Vater anschmiegend. Dieser schaut hinab in die schönen Thäler, die sich unter ihm ausbreiten, und beklagt besonders um des Kindes willen, das mit ihm von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen ist, sein Leben. In dem verwilderten Charakter tritt Vaterherz und Vaterschmerz mit Macht hervor. Lessing hat diese Darstellung *zweimal* gemalt. Hierauf entstanden in Folge einer Reise in die Eifel mehrere *Landschaften*, eine *Felsengegend*, eine *Herbstlandschaft*, der *vulkanische See*, ferner der *Mönch am Grabe*, und um dieselbe Zeit die Composizion zu der *Hussitenpredigt*, die er für den König von Preussen ausführte.

Später malte L. nach einem Aufenthalt im Sollingerwald wieder einige prächtige Landschaften: *ein im Dikkicht des Waldes verirrter Reiter*, *der einen Köhler nach dem Wege frägt; ein im Wald auf einem Baumstamme ausruhender Jäger;* die *im Walde neben der Eiche abgestiegenen und knieenden Reiter* (pag. 208), eine *Abendlandschaft*, *Sonnenuntergang*. — Im Jahr 1841 sah man von Lessing auf der Ausstellung zu Hannover *Papst Pa-*

schalis, — wenn wir nicht irren, seine Gefangennehmung auf Befehl Heinrichs V. — ein Bild, welches unter den »sich auszeichnenden deutschen Historienbildern« im Kunstbl. Nr. 33 von 1841 zuerst genannt wird. Endlich ward voriges Jahr sein neuestes und vortrefflichstes Werk, *Huss* zu Constanz (pag. 197 u. f.) vollendet. Neben diesen ausgeführten Gemälden componirte Lessing (ausser der von *ihm* vollendeten *Schlacht*) auch noch die *Eroberung von Iconium* für das Schloss Heltorf, welche Plüddemann dann in Fresko malte (Friedrich erfocht nämlich zwei Siege bei Iconium). Ferner bewahrt L. in seinem *Portefeuille* eine Menge reicher, historischer und landschaftlicher Zeichnungen (meist Concepzionen); ein Theil davon ist getuscht. Unter den erstern dürften diejenigen zur Ausführung kommen, welche im C. L. d. Geg. (Art. Lessing) besonders herausgehoben sind: *der Tod des Herzogs Heinrich in der Schlacht von Liegnitz gegen die Mongolen*, *eine Scene aus dem Hussitenkrieg*, *die Prozession der Kreuzfahrer zu dem h. Grabe, nach der Einnahme Jerusalems durch Gottfr. v. Bouillon*. — Endlich hat L. die *meisten ältern Glieder der Düsseldorferschule* porträtirt (mit Bleistift und leicht schattirt), alle sehr kenntlich und charakteristisch, eine kleine Galerie von grossem Interesse für jeden, der *Kunst und Künstler* in Düsseldorf schätzen lernte, wie wir.

Lessing hat, dies bemerken wir schliesslich, wie alle grossen Männer, auch Gegner. Ist aber seine Sache gut, so wird sie trotz derselben bestehen, ist sie es nicht, dann werden noch so viele Lobredner sie nicht vor dem Untergang retten können. *Wir* leben der Ueberzeugung, dass Lessings Richtung immer mehr Anerkennung finden werde, und hoffen, dass sein letztes Werk, Huss, ihm manchen Opponenten gewonnen habe. Uebrigens wurden ihm als Ersatz für Anfechtungen viele Beweise von Achtung nicht nur in öffentlichen Kritiken, sondern sonst auf alle Weise zu Theil. Seine Arbeiten z. B. stehen sehr hoch im Preise und sind immer gesucht; dies

gewiss das beste Belege für seine Anerkennung. Sein »Huss auf dem Concil« ward, wenn wir nicht irren, mit 10,000 Thalern erlöst, und der Kunstverein in Leipzig hätte das Bild auch gerne gekauft, wenn ihm nicht Frankfurt zuvorgekommen wäre. Lessing erhielt ferner schon Preismedaillen von auswärts, und in neuester Zeit hat ihm der König von Preussen sogar den Verdienstorden, bekanntlich nur an die hervorragendsten Geister verliehen, zuerkannt.*) *Lessing steht also wohl fest.*

Von seiner Persönlichkeit, die wir zwar schon oben beiläufig berührten, nur dies: er ist ein schlichter, gerader Mann, ohne alle Zeremonie.**) Die Erinnerung an ihn und seine Werke bleibt uns stets wahrer Genuss.

— *Anton Stilke*, geb. zu Berlin 1803, der seine ersten Studien in Berlin machte, dann (s. pag. 526) noch unter Cornelius in die Akademie zu Düsseldorf trat, hierauf mit ihm nach München zog, hernach Italien besuchte und endlich wieder in Düsseldorf der Schadow'schen Schule sich anschloss, kultivirt mit Glück das *historisch-romantische* Fach, das auch seinem ganzen Wesen gewiss am nächsten liegt. Früher widmete er sich theilweise der religiösen Richtung, wie unter andern das *jüngste Gericht* in Coblenz (pag. 251) und ein paar Staffeleibilder, *Georg, den Drachen bekämpfend*, ferner *Georg mit einem Engel* und *die Christnacht* (in Rom gemalt) beweisen. In München hatte er an der Ausführung der Fresken in der Glyptothek Theil genommen, auch eine eigene Composizion in den Arkaden des dortigen Hof-

*) Die betreffende Anzeige lasen wir im Kunstblatt v. 21. Juni 1842. Cornelius, Rauch und Schadow in Berlin (mit der Anwartschaft des Direktors Schadow in Düsseldorf auf seines Vaters Ehre), Schnorr und Schwanthaler in München, Thorwaldsen, Daguerre, Ingres, H. Vernet, Fontaine (Architekt) und Toschi in Parma waren ausser Lessing die mit dem Orden pour le mérite beschenkten *Künstler*.

**) Von ihm existirt eine meisterhafte Statuette, verfertigt von Bläser (pag. 334).

gartens in Fresko gemalt, *Ludwig der Baier*, wie er sich in Rom krönen lässt (1328), in welcher Darstellung man die Anlage des Künstlers für die *romantische Historie* klar erkennen konnte.*) Der letztern Richtung hat Stilke denn auch seit Jahren vorzugsweise sich hingegeben und namentlich beschäftigen Erscheinungen aus der Periode der *Kreuzzüge* seine rege Phantasie. Er würde wohl selbst der Kreuzesfahne nach Jerusalem folgen, wenn ein zweiter Gottfried v. Bouillon heute mit einem Heere dahin aufbräche, so sehr begeistert ihn die poetische Seite jener Zeit. Stilke's Composizionen, so weit wir aus Originalen oder aus Nachbildungen und Beschreibungen urtheilen können, verrathen sowohl die reiche Imaginazion des Künstlers, als sein sorgfältiges Studium der Epoche, der Sitten, der Charaktere, welche er schildert. Seine mittelalterlichen Gestalten sind nicht bloss mittelalterlich *costümirt*, sie sind auch ihrem Wesen nach romantische Figuren. Als Belege hiefür nennen wir unter andern »*die Kreuzfahrer auf der Wache*«, ein Bild, das Raczynski in Holzschnitt wiedergibt. Auf einsamem Posten, von welchem man Jerusalem im Hintergrund erblickt, sind drei Krieger gruppirt; zwei von ihnen hat körperliche Müdigkeit übermannt, der dritte beobachtet, ob nirgendsher Gefahr drohe. In der Ferne lässt Stilke einen Schwarm Zugvögel aufsteigen, denen der Kreuzfahrer zuzurufen scheint: »grüsset mir freundlich mein Heimatland«, — eine hübsche Episode. Die kernhaften Charaktere, die zierliche Anordnung, die durchweg ästhetischen Formen, der landschaftlich-malerische Mittel- und Hintergrund, das alles bringt eine sehr günstige Totalwirkung hervor. Ein ähnliches Werk, »*die Pilger in der Wüste*«, das im Jahr 1834 auf der Ausstellung in Berlin erschien, enthält die eben ge-

*) Siehe München's Kunstschätze vom Verfasser dieses Buches.

schilderten Vorzüge in vielleicht noch höherm Maasse. Von gleicher Originalität zeugt ohne Zweifel eine seiner letzten Concepzionen, die er in grossem Maassstabe ausführte, *der Abzug der letzten Kreuzfahrer aus Syrien*, ein Bild, das wir nicht kennen, welches man aber schon öffentlich als ganz meisterhaft bezeichnet hat. — Eine sehr noble Motivirung soll sich auch in seinen »*gefangenen Christinnen*« aussprechen. »Das Bild schildert, heisst es im Conv. Lex. (Malerkunst), mit warmer Empfindung die Sehnsucht und den Schmerz der Gefangenen im Gegensatz zu der ausgelassenen Lust der einheimischen Haremsbewohnerinnen.« Von Stilke's übrigen Gemälden nennen wir: *die Versöhnung des Kaisers Otto I. mit seinem Sohn Ludolf;* die *Jungfrau von Orleans, vor dem Altar betend*, nach dem Conv. d. Geg. »eine ausdrucksvolle Einzelfigur, mit noch drei zum Rahmen gehörigen Scenen aus ihrer Geschichte«, als Reliefs auf Goldgrund behandelt. Das Original besitzt der Marquis v. Lansdowne in London, eine Wiederholung davon die Königin von Hannover. Johanna d'Arc war überhaupt in neuerer Zeit neben den Kreuzfahrern ein Lieblingsgegenstand des Künstlers. Gerade voriges Jahr hatte er drei sich ergänzende, aus einem Haupt- und zwei Seitenbildern bestehende Darstellungen aus ihrem Leben in Arbeit. Das eine Seitenbild stellte *die Vision der Johanna* dar; auf den Wolken erscheint ihr die Himmelskönigin sammt dem, die Kreuzesfahne tragenden Ritter, — Johanna knieet vor ihnen; im andern Seitenbild sehen wir die als Zauberin verurtheilte *Johanna auf dem brennenden Holzstoss*, im Hintergrund ihre kirchlichen Richter, meist unheimliche Physiognomieen; sie selbst leidet, gen Himmel blickend, mit Ergebung den unverdienten Tod. Das Mittelbild endlich stellt *eine Schlacht der Franzosen gegen die Engländer* dar. Auf schnaubendem Schimmel braust die Jungfrau an der Spitze jener daher, die Fahne hoch emporhaltend, mitten

unter den Feind dringend und alles vor sich her zermalmend. Das Schlachtgetümmel meisterhaft. Johanna, die keine Waffe in der Hand hat (ihr Schwert steckt in der Scheide), ist als die höhere Leiterin aufgefasst, welche die Franzosen nur zum Siege führen, das eigentliche Schlachten aber ihren Werkzeugen überlassen will. Ein hoher Schwung charakterisirt das Bild. Anordnung und Zeichnung tüchtig, das Colorit kräftig, lebhaft. — Grosse Aufträge, welche Stilke von dem Könige von Preussen für das Schloss Stolzenfels erhalten (siehe pag. 222), werden ihn wieder für längere Zeit der Staffelei entziehen und führen ihn neuerdings zu der Freskomalerei, mit der er seine Laufbahn als Maler eröffnete. Er hat einen ganzen Cyclus von Darstellungen aus der *deutschen Geschichte* auszuführen, und nach den Ideen über die allgemeine Anordnung, die er uns mittheilte, wie nach einzelnen Entwürfen, die wir sahen, erwarten wir ein monumentales Meisterwerk, das den Ruf des Erzeugers und der rheinischen Kunst neuerdings befestigen wird.

— *Heinrich Carl Anton Mücke*, geb. zu Breslau 1806, schon in Berlin Schadows Schüler, ist ebenfalls unter die wesentlichsten *Stützen* der Düsseldorferschule zu zählen. Während er in seiner Lehrzeit zwischen verschiedenen Fächern schwankte, Thierstücke malte *(Füchse, die sich mit Schlangen herumbeissen u. dgl.)*, dann aus der griechischen Helden- und Fabelwelt Motive nahm *(Odysseus und Leucothea, Narciss an der Quelle)* u. s. w., warf er sich seit der Periode seiner eigentlichen Entwickelung auf die *romantische Geschichte*, bearbeitet indessen zuweilen auch *heilige* Gegenstände, u. a. *Legenden.* Er ist ein wahrhaft ideal denkender, begeisterter Maler. Wie Stilke als praktischer Künstler mit der Freskomalerei anfing, so ward auch Mücke das günstige Loos zu Theil, seine ersten *historisch-romantischen* Composizionen in monumentaler Form auszuführen. Er

hatte nämlich den Auftrag, in den Cyclus von Fresken für das Schloss Heltorf (s. pag. 544) mehrere Gemälde anzufertigen. Das erste stellt *Heinrich den Löwen dar, wie er auf dem Reichstage zu Erfurt* (1187) *den Kaiser Friedrich I. Barbarossa um Gnade bittet.* In den arabeskischen Randverzierungen flocht Mücke Bilder aus den Volkssagen von Kaiser Friedrich und Heinrich dem Löwen ein. Das zweite Gemälde enthält die *Unterwerfung von Mailand* (1162). Einige Jahre später, 1839, (Mücke hatte inzwischen Italien besucht) kam die in Rom Statt gehabte *Krönung Friedrichs* zu Stande. »In diesem Jahre, berichtet Nagler, fertigte Mücke auch die Cartons zu zwei andern grossen Gemälden desselben Saales, *die Gesandtschaften von England und Byzanz an denselben Kaiser vorstellend.*« Als Schlussfiguren des Cyclus erscheinen der *h. Bernhard* und der Geschichtschreiber Friedrichs, *Bischof Otto von Freysingen.* Der letztere (wir sahen von beiden die Cartons) hält das von ihm verfasste Buch: de gestis Friderici Imp. Aug. vor sich und ist ernst aufgefasst. Ohne dass Mücke ein altes Bild oder eine Personalbeschreibung benutzte, soll zufällig der Kopf mit einem Bildniss von Otto am Dom zu Freysingen Aehnlichkeit haben. — Der h. Bernhard, die Kreuzesfahne in der Linken haltend, ist wieder gut charakterisirt, — er steht in der Haltung eines Predigers da, als mahne er eben die Gläubigen zum Kreuzzuge (Bd. I. p. 368). Diese Cartons (nebst noch einem dritten) überzeugten uns von der grossen Sicherheit, mit welcher Mücke seine Gedanken in Bilder giesst, und von seinem Sinn für schöne Formen, — Eigenschaften, welche wir übrigens schon in dem von ihm gemalten Bildnisse Adolphs von Nassau im Kaisersaal zu Frankfurt (pag. 112) erkannten.

Mücke's Talent für historische Darstellungen geht ferner aus seinen neuesten Composizionen hervor. Wie wir schon oben (pag. 543) gemeldet, erhält der Rathhaussaal in Elberfeld ein Fries mit Freskogemälden,

welche nach einem von Mücke angegebenen Plane ausgeführt werden. Die erste Abtheilung des Frieses soll nach diesem Plane das *Leben der alten Deutschen bis zur Hermannschlacht*, die zweite die *Verbreitung des Christenthums in Deutschland*, die dritte das *entwickelte bürgerliche Leben*, die vierte die *Segnungen des Gewerbfleisses* darstellen. Die erste Aufgabe ist *Fay*, die zweite *Mücke*, die dritte *Plüddemann*, die vierte *Lorenz Claasen* übertragen. Mücke hat nun aber nicht bloss den von ihm auszuführenden, sondern auch den ersten Theil des Cyclus (letztern zwar nur für sich) componirt. Hier schildert er das Familienleben der alten Deutschen in ihrem »Gehöfte«, arkadische Auffassung; daran schliesst sich die Beschäftigung der Männer, Auerochsenjagd u. drgl.; folgt ein heiliger Hain, in welchem Götterdienst verrichtet wird, eine Priesterin weissagt aus dem Brandopfer bevorstehendes Unglück; dieses bricht ein, die Römer dringen in's Land, überfallen die Deutschen bei der Kornerndte, morden die Männer, treiben die Jungfrauen als Sclavinnen fort, rauben die Heerden; nun die Herrmannsschlacht; geflüchtete Familien kommen aus ihren Verstecken hervor, Jungfrauen bewachen gefangene Römer und zeigen denen, die ihnen zugeführt werden, die für sie bereit gehaltenen Ketten; in dem Schlachtgetümmel Herrmann selbst, eine heroische Figur, den Feind vor sich niederwerfend; die letzte römische Schanze wird erobert; — Varus ersticht sich. Alle diese Darstellungen sind reliefartig in *Einem* Rahmen aneinander gekettet, aber die verschiedenen Scenen durch Uebergänge so geschickt verbunden, dass man das Ganze wie eine schriftliche Entwicklung ohne Unterbruch fortlesen und als Ein Bild geniessen kann. Wie die allgemeine Anordnung sehr logisch ist, so finden wir auch die einzelnen Partieen klar componirt und voll Ausdruck, Leben, Handlung. Charakteristische Tiefe, schöne Gruppirungen und

Einzelfiguren, freie, sichere, oft elegante Zeichnung machen die Eigenschaften dieser Arbeit aus. Ebenso trefflich ist die zweite Friesabtheilung, in welcher Mücke folgenden Gedankengang bildlich entfaltet. Das Christenthum beginnt; ein christlicher Lehrer mahnt von heidnischen Opfern ab und befreit die zum Feuertod bestimmten Männer; er erläutert das Evangelium; dann tauft er die Bekehrten und führt die Communion ein (theilt den Gläubigen die Hostie mit). Diese Gruppen können nun sowohl auf die Verbreitung des Christenthums in Deutschland überhaupt durch Bonifacius (pag. 178), als speciell auf die Heidenbekehrung am Niederrhein durch den h. Suibertus sich beziehen. Dem Künstler schwebte wohl mehr diese specielle Beziehung vor. Suibertus erscheint nämlich als der erste Apostel des Christenthums im Bergischen, wie Maternus als der älteste Apostel am Oberrhein (Strassburg).*) In den folgenden Darstellungen seines Frieses zeigt Mücke die wohlthätigen Resultate, die aus dem Christenthum entspringen; das Leben nimmt eine civilisirtere Gestalt an; es werden Kirchen und Klöster gebaut; in den Klöstern erhalten die Frommen religiose Nahrung, die Hungrigen leibliche Speise. Ueberall consequente und schöne Durchführung des leitenden Gedankens, überall dichterische und symbolische Auffassung, bald ernste, feierliche, bald lyrische Motivirung und Haltung, gediegener Ausdruck in den Physiognomieen. In technischer Beziehung sind besonders lobenswerth die feine äussere Verbindung der verschiedenen Bilder, die durchweg bestimmten Formen, die runde, scharfe Zeichnung. Die Gruppen wusste Mücke ohne Ausnahme so reichhaltig zu concipiren, dass wir keiner entschieden den Vorzug vor der andern geben könnten.

*) Die Gebeine Suibert's sind in der Kirche zu Kaiserswerth, unterhalb Düsseldorf am Rhein, aufbewahrt und Kaiserswerth heisst in Urkunden auch »Insula sancti Suitberti«.

Dem Heiligen- und Legendenwesen nun ist Mücke ebenfalls ganz gewachsen. Von ihm in dieser Richtung ein Freskogemälde in der Aloysiuskapelle der ehem. Jesuitenkirche zu Düsseldorf. Oben im Himmel thronend *Maria mit dem Kinde*, unten *Johannes der Täufer*, zu seiner Linken *David und Aloysius*, knieend, ihr Gebet an die Jungfrau richtend; gute Anlage, kolossale, ideal gehaltene Figuren, Johannes besonders von schönem Ausdruck; die Farben aber haben an der feuchten Mauer sehr gelitten. Unter Mücke's zahlreichen Staffeleibildern des religiösen Fachs nennen wir vor allen Dingen *die h. Katharina nach ihrem Tode von Engeln durch die Luft getragen*, ein Bild, welches so grossen Beifall fand, dass es der Künstler *viermal* auf Bestellung malen musste. Von ihm auch zwei Darstellungen aus dem Leben der *h. Genovefa und ihres Kindes Schmerzenreich.* — Mehr in das geschichtlich-romantische, als in das heilige Fach spielt ein grösseres Gemälde unsers Künstlers hinüber: der *h. Ambrosius*, der dem Kaiser *Theodosius* den Eintritt in die Kirche versagt, bevor er Busse gethan. Ganz der h. Legendensphäre gehört dagegen wieder sein letztes Gemälde an: die *h. Elisabeth*, *wie sie Almosen an die Armen vertheilt*, und die *h. Katharina*, ein Bild, das Mücke eben in Arbeit hatte. Es stellt die Heilige in dem Momente dar, da sie, bereits durch ein Wunder vom Rädertod befreit (der Blitz schlug nach der Legende Rad und Henker nieder), nun zum Tod durch das Schwert verurtheilt und noch aufgefordert wird, die Götter anzubeten, was sie standhaft verweigert, sich von dem heidnischen Altar wegwendet und ihr Gebet zum Himmel richtet. Klare Anordnung, dramatische Handlung, reines Colorit. Der christliche Typus in Katharina contrastirt gut mit dem heidnisch-wilden Aussehn ihrer Richter.

Wie sehr wir Mücke grosse Anlagen für Darstellung heiliger Gegenstände zugestehen, das romantisch-ge-

schichtliche Fach sehen wir doch gern von ihm ferner *vorzugsweise* bebaut.

— *Herrmann Plüddemann*, geb. 1809 zu Colberg. Seine erste Lehrzeit brachte er bei Professor Begas zu (pag. 359), dann trat er in die Düsseldorferschule. Zu seinen frühesten Composizionen gehört das romantisch-historische Bild: *Carl der Grosse bei der Leiche des erschlagenen Roland.* Später, bald nach betretener praktischer Laufbahn erhielt er mit Mücke und Lessing Aufträge für das Schloss Heltorf (pag. 544). Nach einer Concepzion Lessings führte er daselbst die *Erstürmung von Iconium* und hierauf *den Tod des Kaisers Barbarossa am Kalikadnus* nach eigener Erfindung in *Fresko* aus. Den Carton und eine colorirte Zeichnung der letztern haben wir im Atelier des Künstlers gesehen. Sie ist von grosser Wirkung, reich an Figuren und ganz elegisch gehalten. Plüddemann verstand es, die Gemüthsstimmung aufzufassen, welche sich unwillkürlich der Menschen bemeistert, wenn ein grosser Mann seine Seele aushaucht. Die allgemeine Anordnung, die Charaktere, die einzelnen Gruppen und Figuren sehr gelungen. — Wie schon oben bemerkt, haben sich einzelne Künstler in Düsseldorf zur Aufgabe gemacht, irgend einen bestimmten historischen oder Genregegenstand von verschiedenen Seiten und erschöpfend darzustellen, z. B. Stilke die Kreuzfahrer, Volkart Scenen aus dem Leben der Stuart, Hasenclever aus der Jobsiade, Ebers aus dem Schmugglerleben etc. So hat Plüddemann aus dem Leben von *Columbus* mehrere Bilder vollendet und andere stehen noch zu erwarten, indem die Motive entweder von dem Künstler gewählt oder schon in Skizzen gebracht sind. Das erste betreffende Gemälde, das sich in Berlin befindet (wir haben die Zeichnung davon gesehen), schildert den ergreifenden Moment, da *Columbus und seine Begleiter* nach mehrwöchentlicher Fahrt auf dem noch unwegsamen atlantischen Ocean

plötzlich Land erblicken. Columbus dankt tief gerührt der Vorsehung, die Matrosen jubeln und umarmen sich vor Freude und jene, welche schon ihres edelmüthigen Herrn und Führers Tod in der Verzweiflung beschlossen hatten, weil sie sich ohne Rettung verloren glaubten, fallen beschämt und reuevoll zu seinen Füssen. Es herrscht in dieser Composizion grosse psychologische Wahrheit, dramatische Bewegung, tiefes Gefühl. — Vorigen Sommer vollendete Plüddemann die Darstellung, wie Columbus, von der ersten Reise zurückgekehrt, in *Barcelona seinen Einzug* hält. Der gepriesene Held, ein individuell - seemännischer Charakter, reitet auf stolzem, reich equipirtem Schimmel; vor ihm her eröffnen Trompeter und sechs Indianer, die er nebst andern Produkten des neuen Landes mitgebracht, den Zug; neben ihm ein Herold Ordnung haltend, hinter ihm spanische Granden und Volk, das sich gerne näher hinzudrängte. Möglich, dass, wie in einer Kritik bemerkt wurde, der Künstler zu ängstlich an regelrechter Formirung des Zuges hielt; Gruppen, welche sich um die Polizei nichts bekümmert und des Gefeierten Fuss oder den Saum seines Kleides u. s. f. zu berühren gesucht hätten, würden freilich die Lebendigkeit erhöht haben. Aber auch als Situazionsbild macht die Darstellung Wirkung, da eine grosse Menge Figuren in Scene gesetzt sind, welche schön auseinander gehen, steife Partieen nicht vorkommen, und reiche Costüme, wie brillantes Colorit überdem das Ihrige zu einem günstigen Effekt beitragen, so dass wir das Gemälde (im Besitz des Consuls Böcker in Düsseldorf) von dem Standpunkt, von dem es der Künstler behandeln wollte, für gelungen halten. Auch den *Tod des Columbus* hat Plüddemann gemalt; Nagler nennt es »ein ergreifendes Bild.« — Das Leben von Columbus ist reich an schönen Motiven und wir haben daher einen interessanten Cyclus, den der Künstler in radirten Blättern herausgeben will, zu hof-

fen. Die nächste Zeit wird ihn zwar der Rathsaal in Elberfeld fest halten (pag. 601), in welchem er das *dritte* Fries, das sich an jenes von Mücke anreihen soll, auszuführen hat. Wir sahen die betreffende Concepzion. Zuerst führt Plüddemann uns *Carl den Gr. als Richter* vor; ein geringer Bürger gelangt neben einem mächtigen Gegner zu seinem vollen Recht; hierauf eine *Einzelfigur*, die Thaten Carls des Gr. niederschreibend; dann die *Minnesänger Wolfram von Eschenbach*, *Ofterdingen u. s. w.* in ihrem Wirken; hierauf folgen *Turniere*, *das Leben und Treiben des Adels* in seinem Glanzpunkt; episodisch eine *Esse*, in welcher die Waffen für die Reiter geschmiedet werden, symbolische Andeutung auf das in Elberfeld stark geübte Schmiedhandwerk. Weiterhin sehen wir den *Adel im Verfall;* er verlegt sich auf schmähliches Rauben und überfällt fremde Kaufleute; vor ihm und seinen *Knappen* ist niemand sicher. Eben stellen die letztern in einer folgenden Gruppe jungen Mädchen nach, die aus dem Freien in ihre Wohnungen fliehen. Hier im *Innern des Hauses* ändert sich plötzlich die Scene, wir finden eine Menge von Menschen an Webstühlen arbeitend, wieder eine symbolische Anspielung auf die in Elberfeld stark geübte Leinwand- und Baumwollenweberei. Indem uns Plüddemann nun in einen Seehafen führt, wo *Schiffe mit Tüchern beladen* werden, erinnert er uns an Elberfeld's überseeischen Handel. Den Schluss bildet eine Gruppe von wilden heidnischen Menschen, denen ein *Geistlicher* die Ideen des *Christenthums* beibringt und sie tauft, Anspielung auf das von Elberfeld unterstützte Missionswesen. Die Entwickelung der sämmtlichen Motive ist sehr verständlich, manche Partieen ganz trefflich. An der günstigen Wirkung des einmal ausgeführten Ganzen lässt sich nicht zweifeln, zumal Plüddemann in der *Freskomalerei* schon Fertigkeit besitzt, und überhaupt als gewissenhafter Künstler mit Beharrlichkeit seine Arbeiten zu

vollenden pflegt. — Unter seinen Staffeleibildern erwähnen wir noch der *Hinrichtung Konradins von Schwaben in Neapel*, laut Nagler »eine grossartige, streng geregelte Composizion.«

Lorenz Claasen, geb. zu Düsseldorf 1813 (Vetter von Carl Claasen p. 577), bearbeitet ebenfalls die *romantische* Geschichte vorzugsweise. Seit einiger Zeit ist sein Ruf offenbar im Steigen, und erst unlängst hat er in dem für Herstellung des *vierten* Elberfelder-Frieses eröffneten Konkurse neben sehr tüchtigen Künstlern den Sieg davon getragen. Das Programm setzte dem Componisten fest, die Segnungen des Friedens und der Gewerbsthätigkeit darzustellen, und es knüpft sich also dieses Fries an das vorhin beschriebene unmittelbar an. In Claasen ist somit wieder ein Talent für monumentale, speciell für Freskomalerei gewonnen und wir freuen uns ungemein, dass die Düsseldorfer nach einander Gelegenheit finden, sich in dieser Richtung hervozuthun. Die Concepzion von Claasen für Elberfeld kennen wir nicht, können daher auch keine Schilderung davon geben. Dass er aber gerade *allegorisch-historische* Motive: Feierlichkeiten, Festlichkeiten etc., welche ohne Zweifel in seinen »Segnungen des Friedens« vorkommen, besonders geschickt behandle, dürfte schon aus dem Umstande zu schliessen sein, dass er voriges Jahr von der Stadt Barmen den Auftrag erhielt, auf den Besuch des Königs Transparents auszuführen, welche in jenem allegorischen Geiste sich bewegten. Wenn auch die *Transparentmalerei* als solche nur decorativer Natur ist, so kann man denn doch aus den *Composizionen* sehr wohl die Tüchtigkeit des Künstlers erkennen. Ueberdies wurden diese Transparents (vor dem Rathhaus in Barmen aufgestellt) auch mit Bezug auf die Ausführung im Kunstblatt Nr. 78 von 1842 sehr gelobt. »Die Farben glühen von einer wunderbaren Kraft«. Den wesentlichen *Inhalt* des Ganzen gibt das Kunstblatt dahin an: »Das

mittlere Hauptbild, circa 30′ breit, stellt den *Einzug eines Königspaares* vor; die Herrschertugenden, die Künste, ziehen ihm voran, der Friede streut seine Palmen, Genieen umgeben das hohe Paar und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft folgen in bedeutsamer Gruppirung dem Triumphzuge. Das *linke Seitenbild* zeigt die *Stadt Barmen in einer allegorischen Figur*, dem Herrscherpaare huldigend, umgeben von den Sinnbildern der Hauptgewerbszweige Barmens, mit historischen Hindeutungen. Das *rechte Seitenbild* lässt die *Handelsfreiheit* im Gefolge des Zuges erscheinen; die verschiedenen deutschen Stämme vereinigen sich unter Preussens starkem Arm, und im Gefolge zeigt sich die kaufmännische Thätigkeit in allen ihren Gestaltungen«. Die Anordnung wird sehr gerühmt. Die Motive sind jedenfalls recht hübsch. — Vorigen Sommer hatte Claasen eben ein Oelgemälde angefangen, darstellend *den Sängerkrieg auf der Wartburg*, mit lebendiger Phantasie erfasst, so dass wir uns aus dieser Concepzion (leider der einzigen, die wir von Claasen sahen) überzeugten, der Künstler sei völlig Herr über den Ausdruck seiner Gedanken und gewandt in den Formen. *) Der Sängerkrieg ist

*) Mit Bezug auf den Sängerkrieg selbst bringen wir dem Leser in Erinnerung, dass im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts unter den damaligen Minnesängern heftiger Streit darüber geführt wurde, ob sie sich in ihren Dichtungen mehr dem *altdeutschen, heidnischen,* oder dem *französischen und englischen, christlichen Sagenkreise von Artur und der Tafelrunde* anschliessen sollten. Heinrich von Ofterdingen entschied sich für die erstere, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und andere für die zweite Richtung. Die Partei der letztern ward so mächtig, dass H. von Ofterdingen sich in den Schutz des Landgrafen Herrmann von Eisenach begeben musste, und hier veranstaltete man, dass zwischen den Streitenden ein Wettgesang auf Leben und Tod gehalten wurde, in welchem Ofterdingen, obgleich er als Stütze und zugleich als einen der Kampfrichter den Zauberer Klingsohr herbeigerufen, unterlag. Jene *zweite, christliche* Richtung der Minnesänger gibt sich unter andern in Wolfram von Eschenbachs Parcival an mehreren

ein zwar schweres, aber lohnendes Motiv, und wir hätten sehr gewünscht, Claasens Bild weiter vorgerückt zu sehen. Er lässt sich namentlich in der Darstellung der aufgeregten Gemüther, in der gespannten Stimmung viel Gefühl und Kunst entwickeln.*) Welche weitern Arbeiten neben den besprochenen aus der Hand von L. Claasen hervorgingen, ist uns unbekannt. Allein das Angeführte berechtigt wohl zu der Annahme, dass er ferner für die Ausbildung des romantischen Fachs an der Düsseldorferschule sein geistiges Capital einsezzen und schwerlich mehr eine andere Richtung einschlagen werde.

Julius Schrader, geb. zu Berlin 1817, bebaut ebenfalls das romantisch-historische Feld. Eine Composizion, die er im Konkurs für das vierte Fries zu Elberfeld eingab (wir sahen sie in der Farbenskizze beinahe fertig), zeugt von seinem Talent. Dem Programm gemäss entwickelte er *die Segnungen des Friedens;* er zeigt

Stellen kund, obgleich das Epos im *Ganzen* viel Duldsamkeit gegen die Heiden verräth. Aber im ersten Buch stellt Wolfram doch die Ehe eines Christen mit einer Heidin als nichtig dar, so dass sie von dem erstern einseitig aufgehoben werden könne. Wolfram lässt nämlich den Gamuret die Mohrenkönigin Belakone von Zassamank heirathen; obgleich diese sehr in ihn verliebt ist, ihm auch einen halb weissen und halb schwarzen Sohn schenkt, verlässt er sie und heirathet ohne religiöses Bedenken bald nachher die spanisch-christliche Königin Herzeleide. Im Buch 5. von Parcival ferner, wo der h. Gral beschrieben wird, zeigt sich besonders die christliche Richtung, und hier *schwärmt* Wolfram in mystischen Bildern über das Christenthum mit einer völlig zauberhaften Phantasie.

**) Bei den verschiedenen Richtungen der Glieder der Düsseldorferschule wundern wir uns, dass die schönen altdeutschen Dichtungen, namentlich Parcival, Titurel u. s. w., die wir als eine wahre malerische Fundgrube ansehen, nicht häufiger benutzt werden. Ein Künstler von reger Produkzion, der sich recht in jene epischen Werke vertiefte, würde nie in seinem ganzen Leben an Stoff zu Gemälden auskommen, und erwürbe sich zugleich das Verdienst, die betreffenden Dichtungen dem Volke wieder näher zu bringen.

uns die Früchte der Kultur und Gewerbsthätigkeit, die im Frieden nicht ausbleiben, — *es machen die Grossen von ihrem Reichthum*, den sie dem »Frieden« verdanken, *vernünftigen Gebrauch*, sie theilen an *Arme und Kranke mildthätig von ihrem Ueberfluss aus.* Dieser in vielen schönen Gruppen dargestellte glückliche Zustand findet seinen Glanz- und Schlusspunkt in einem Nazionalfeste, *dem feierlichen Einzug eines Fürsten in seine Residenz.* Einstimmige Freude der Grundton dieser Concepzion! Der Künstler sollte, da im Konkurs die Schaale nicht auf seine Seite sank, wenigstens jene Theile seines Frieses, die sich zu Staffeleibildern eignen, ausführen. Uebrigens wurde öffentlich diese Arbeit sehr anerkannt. — Schrader ist auch ein ausgezeichneter *Colorist.* Wir sahen von ihm auf der Düsseldorferausstellung ein Bild in Oel, Papst Gregor VII., ganze Figur (etwa $1^1/_2{}'$ hoch) am Tische sitzend, die Hände zusammengelegt und über einen Plan nachsinnend. In der allgemeinen Harmonie und Haltung der Färbung, wie in einzelnen feinen, durchscheinenden Tönen, namentlich im Incarnat, sodann in der köstlichen und fleissigen Behandlung der Stoffe nähert sich Schrader in diesem Bilde Lessings Colorit. Was den physiognomischen Ausdruck von Gregor betrifft, so dürfte das Hierarchische stärker hervorgehoben sein. Eines der letzten erst angefangenen Bilder von Schrader, darstellend den Moment, da dem *Kaiser Friedrich II. Gift gereicht wird* — am Boden liegt der ausgeleerte Becher, den Entdeckten hat die Wache sogleich festgenommen — schien uns hübsch gruppirt und schon in der Anlage mit dramatischem Geist behandelt. In den Physiognomieen viel Ausdruck. — Schrader gilt endlich als ausgezeichneter *Bildnissmaler.* Im Auftrage der Stadt Magdeburg reiste er vorigen Herbst nach Aarau, um den als Schriftsteller verehrten, greisen, aus Magdeburg gebürtigen *Zschokke* zu porträtiren. Die Aargauerblätter rühmten einstimmig die meisterhafte Auffas-

sung, die sprechende Aehnlichkeit, das naturtreue und schöne Colorit in dem Bildnisse. Täuschen wir uns nicht, so ist unser Künstler eben in der Periode der vollen Entwicklung begriffen und sein Ruf dürfte mit jedem neuen Werke sich mehren.

Wir gruppiren nun drei Künstler *aus Cöln* zusammen, welche ebenfalls dem *geschichtlichen* Fach sich zugewandt haben: *Kiederich*, *Fay*, *Mengelberg*.

P. J. Kiederich, geb. 1811, geniesst schon seit Jahren als *Historienmaler* (auch als *Porträtist*) eines verbreiteten Rufes. In Frankfurt sahen wir von ihm im Kaisersaal *Heinrich V.* (p. 116), ein Bild, aus dem wir sofort schlossen, Kiederich sei als *Maler* den besten Düsseldorfern an die Seite zu setzen und müsse in *Porträtdarstellungen* Ausgezeichnetes leisten. Von historischen Composizionen konnte uns leider der Künstler, dessen Arbeiten, wie es scheint, stets raschen Absatz finden, nichts Fertiges vorweisen. Doch machte eine zwar erst im Contur vorhandene Composizion, *wieder ein Moment aus der Vergiftungsgeschichte des Kaisers Friedrich II.*, schon in der ersten Anlage uns die lebendige Imaginazion des Künstlers klar. Das Ganze, wie das Einzelne gelungen; schwierige Partieen der Zeichnung tüchtig gelöst. — Das Conv. Lex. d. Geg. (Malerkunst) rühmt Kiederichs Darstellung von *Kaiser Carl V. im Kloster*, und bemerkt weiter: »ein grösseres Bild stellt *einen sterbenden Grossmeister des Malteserordens* dar, der die Ritter zur Erfüllung ihres Gelübdes ermahnt, und ist vortrefflich in den Motiven und ihren Charakteren.« Alle diese Arbeiten zeigen deutlich die Richtung des Künstlers an: er bebaut speciell das *romantisch*-historische Fach. Biblische Gegenstände behandelt er unsers Wissens nicht.

† *Joseph Fay*,*) geb. zu Cöln 1814, der bisher religiö-

*) Die mit † bezeichneten Künstler malten in eigenen Ateliers, nicht im Akademiegebäude.

sen Motiven nicht fremd blieb (von ihm u. a. eine Concepzion für das Chor-Fenster der Cunibertskirche in Cöln, pag. 434), auch antik-historische Charaktere schilderte, z. B. *eine Cleopatra* (s. Kunstbl. Nr. 36 von 1841), scheint nun ebenfalls für die romantische Geschichte gewonnen zu sein und hat sich unlängst durch *Einen* Schritt zum Meister dieser Kunstform habilitirt und zugleich seinen Ruf fest begründet. Er gab nämlich im Konkurs für die Darstellungen in den Elberfelder-Rathssaal eine Composizion des ersten Frieses ein, darstellend *das Leben der alten Germanen.* In den allgemeinen Motiven trifft er mit der Concepzion von Mücke (p. 601) zusammen, in der speciellen Anordnung, in den Auffassungen der Charaktere herrscht aber zwischen den Zeichnungen beider ein Unterschied. Doch würde es uns schwer fallen, zu sagen, welcher wir den Vorzug gäben. Fay beginnt sein Fries *mit dem Ackerbau der alten Germanen;* dann geht er zu ihrem *Familienleben* über — eine von spielenden Kindern umringte Mutter mit dem Säuglinge; Knaben, welche mit einander ringen u. s. w. Hierauf *Spiele der Männer*, je die stärksten — prächtige Gestalten — versuchen ihre Kräfte an einander, die Greise gleichsam als Kampfrichter lagern sich um sie herum; zwei bärtige Alte, Würfel spielend, bilden eine hübsche Episode; weiterhin eine Auerochsenjagd, — der Ochse mit dem Pfeil im Leibe, rennt wüthend auf den Bogenschützen, der ihn versendet, los; des letztern Gefährten aber bereiten dem Thiere den plötzlichen Fall. Es folgt eine sehr figurenreiche Gruppe, *Männer, Frauen, Kinder, zum Gottesdienst versammelt, Priester rings um den Opferstock;* eine Priesterin weissagt nahe Gefahr. — *Nun brechen die Römer in's Land;* — Frauen waschen den Leib eines getödteten jungen Germanen, die Mutter gibt einem jüngern Sohn den Speer des Erschlagenen, dass er hingehe und den Bruder räche, dies eine prächtige Gruppe. Endlich die *Schlacht:*

erst wechselndes Glück, dann *Vordringen der Deutschen unter ihrem Hermann, die Flucht der Römer, die Selbstermordung des Varus.* Ideale Tiefe, grosser Reichthum der Formen und Rhytmus zeichnen diese Composizion aus. Feste Zeichnung durchweg. Dem Künstler strömte auch das Lob von allen Seiten zu. An der weitern glücklichen Entwickelung von Fay ist nicht mehr zu zweifeln.

† *Otto Mengelberg*, geb. in Cöln 1818, hatte bisher mit Vorliebe *religiöse*, besonders *alttestamentliche* Motive behandelt, wie: *Mosis Tod*, *Judith nach Ermordung des Holofernes*, *Michael* (siehe Cöln pag. 427), die *Flucht nach Egypten*, endlich die Concepzion für ein Chorfenster der Cunibertskirche in Cöln (pag. 434). Wir hätten also Mengelberg ganz gut unter die biblisch-historischen Maler einreihen können. Allein in neuerer Zeit scheint er sich doch stärker zu der *romantischen* Geschichte hinzuneigen, und dürfte, da Fay ihn als Mitarbeiter bei der Ausführung des vorhin berührten Frieses in Anspruch genommen, nun entschieden dieser Richtung folgen, für welche er bereits Proben seines Talents ablegte, indem er in dem Elberfelder-Konkurs ebenfalls meisterhafte Zeichnungen eingab. Auch gehören dem *romantischen* Fach seine letzten Oelgemälde an, eine Darstellung aus der *Lurley-Sage* und die Kolossalfigur von *Kaiser Heinrich IV.* im Römer zu Frankfurt (pag. 111). Dass Mengelberg das *Colorit* in seiner Gewalt hat, davon überzeugte uns sein Michael, und Kaiser Heinrich beweist, dass er seitdem hierin noch Fortschritte machte. Mengelberg wurde schon vor Jahren unter die sehr fähigen Düsseldorfer gezählt, und wir sahen es für seine künftige Laufbahn als ein günstiges Omen an, dass ihm durch seinen Freund Fay Gelegenheit wird, in der Freskomalerei sich zu üben.

Julius Knorre von Königsberg, geb. 1812, welcher bisher unsers Wissens vorzugsweise *Genrebilder* malte, — eines derselben stellt *die muntere Königsbergerjugend*

dar, Kinder, die sich in einem Bassin baden und lustig machen, ein anderes zeigt einen *getödteten Husar neben dem hingestreckten Pferde*, an Adams Pferdescenen erinnernd, — Knorre, sagen wir, hat in neuerer Zeit mit Glück im *historischen* Fach seine Kräfte versucht und neigt sich, wie oben bemerkt (pag. 583), zu *tragischen* Motiven hin. Vorigen Sommer vollendete er *die Ermordung des Bischofs Stanislaus durch den polnischen König Boleslaw*, ein sehr treffliches Gemälde, die Figuren etwa 1/4 lebensgross. Der Bischof hatte den König in Bann gethan und letzterer schwor ihm dafür Rache. Der Künstler stellt den Moment dar, wie Boleslaw bewaffnet und von Rittern und Knappen begleitet in die Kirche stürzt, als der Bischof eben am Altar Messe liest. Dieser, das Waffengeklirr vernehmend und das Bevorstehende ahnend, dreht sich, den Kelch in der Linken, nach der Seite, von welcher der König eindringt, und bedeutet ihm, dass er sein Beginnen errathe, ihm jedoch verzeihe. Aber weder die Ruhe des Bischofs, noch die erschütterten Messpriester, von denen einer dem König die Monstranz entgegenstreckt, ihn zurückzuhalten, ein anderer ihm knieend sich in den Weg wirft, imponiren demselben. Wie ein heisshungriger Löwe stürzt er sich eben auf sein Opfer, den tödtlichen Schlag zu thun.*) Die Anordnung ist sehr geschickt: in der Mitte des Bildes der Bischof mit ein paar Priestern, links Boleslaw mit seinem Gefolge, rechts Mönche. Man übersieht auf den ersten Blick alle Hauptpartieen. Die Composizion macht durch die Stimmung, die Lebendigkeit des Vortrags, die trefflichen Individualisirungen und das meisterhafte Colorit eine nachhaltige Wirkung und beurkundet das dramatische Talent von Knorre. Der Kontrast zwischen der grossartigen Ruhe des Bischofs

*) Zu berichten, wie Boleslaw die vollbrachte That mit päpstlicher Acht, mit Flucht und jeglichem Elend büsste, liegt ausser unserer Aufgabe.

und der Wuth des Königs ist prächtig gegeben. Die Färbung von Lessing'scher Kraft und Klarheit. Die Stoffe (Messgewänder etc.), die Geräthschaften (Monstranzen, Kelche etc.) mit täuschender Treue gemalt. — Unmittelbar nach Vollendung dieses Bildes trug sich der Künstler mit einem ähnlichen Gegenstand, den er gewiss wieder tüchtig behandeln wird, denn er beschäftigte ihn fortwährend: *die Ermordung des Papstes Alexander VI.* Somit scheint es ausser Zweifel, dass Knorre dem historischen Fache sich von nun an vorzugsweise widmen wird, zu welchem Erfindungs- und Darstellungsgabe, technische Gewandtheit und Fleiss ihn völlig befähigen.

In *Wilhelm Volkhardt*, geb. 1815 zu Herdicke in Westphalen, besitzt die Düsseldorferschule ebenfalls ein dramatisches Talent. Er hat vorzüglich das Leben der *Maria Stuart* zum Gegenstand seines Studiums gemacht. In einem eben vollendeten Bild stellte er die *Thronentsagung der Maria Stuart auf Lochleven* dar. Maria auf dem Schlosse Lochleven gefangen gehalten, ward der Aufsicht des Douglas und hauptsächlich der Lady Douglas übergeben. Der Staatsrath verlangte von ihr, dass sie dem Throne zu Gunsten ihres Sohns entsagen und als Regenten während der Minderjährigkeit Jakobs ihren Halbbruder Murray (Sohn ihres Vaters, Königs Jakobs und der Lady Douglas) anerkennen sollte. Zu dem Ende wurden die drei Lords Ruthven, Lindsay und Melville zu ihr abgesandt. Die Königin sitzt am Tische, das Dokument liegt zur Unterzeichnung vor ihr, aber die Zumuthung scheint ihr zu stark, und ob sie die Feder schon in der Hand hat, verweigert sie doch ihre Unterschrift. Da ergreift der neben dem Tische stehende Lindsay, ein Mann von brutal soldatischem Aussehen, die Königin beim Arme, sie mit Gewalt zur Erfüllung des Aktes zu zwingen. Ueber diese Realinjurie geräth sie in Entrüstung, ihr Gefühl der Empörung gibt sich in Mienen und Geberden kund. —

Ruthven, eine hofmännische Natur. sieht kaltblütig der Beleidigung zu und ratificirt sie im Stillen. Melville, ein Freund der Königin, ist zu schwach, um sie nachdrücklich in Schutz zu nehmen, er macht Lindesay zwar einige Vorstellungen über sein brutales Benehmen, die aber zu nichts führen. Die Alte rechts, Lady Douglas, welche besonders bei der Sache interessirt ist, da es sich um Thronentsagung zu Gunsten ihres Sohnes handelt, stellt sich offen als persönliche Feindin der Königin dar. Den Büschel Schlüssel in der Hand, den rechten Arm in die Seite gestützt, scheint sie hochmüthigen Wesens zu sagen: was untersteht sich diese Gefangene noch, die Unterschrift zu verweigern. Im Hintergrund sieht man zwei Zofen der Stuart und in der Thüre lauscht der junge Douglas, der die Königin später aus der Gefangenschaft befreite. Das Bild macht eine ernste Wirkung, die Anordnung ist sehr klar und einfach, die Physiognomieen streng individualisirt, die Gemüthssituazionen trefflich ausgedrückt; Maria auch im Zorn ein schönes Weib und von edlem Körperbau, die alte Douglas eine trotz ihrer Jahre ebenfalls noch hübsche, aber abstossende Person. Die Malerei fleissig, die Stoffe, Atlas u. drgl., äusserst zierlich. — Ein zweites untermaltes Bild stellt den *Todesgang der M. Stuart und ihren letzten Abschied von ihren Dienern* dar. Die Scene ist in eine *Halle des Schlosses Fotheringay* verlegt — links im Hintergrund sieht man durch eine Thüre das schwarz ausgeschlagene Gemach, in welchem die Hinrichtung auf dem Block vor sich gehen soll. In der Mitte des Bildes steht die Königin, sich eben gegen den treuen Melville, ihren frühern Haushofmeister wendend, der weinend vor ihr kniet. Eine bejahrte Amme stützt Maria, die eben ihre Schritte nach der Thüre richtet, und eine jüngere Dienerin ringt verzweiflungsvoll die Hände. Neben diesen der Scheriff mit dem Urtheil in der Hand. Links von dieser Hauptpartie eine

Gruppe Volkes, unter demselben der evangelische Dechant, der Maria am Schaffot noch ermahnte, überzutreten. Rechts im Vordergrunde ein trauerndes Ehepaar aus Maria's Dienerschaft. Im Mittelgrund die beiden Grafen Kent und Shrewsbury, Edelleute und Bewaffnete. Das Gemälde, schon in der Anlage verdienstlich, wird *vollendet* seinen tragischen Eindruck nicht verfehlen. Die Situazion und Handlung ist gut ausgedrückt, die Charaktere lebendig und der Geschichte gemäss ausgeprägt. — Im Kunstblatt No. 36 von 1841 wird ferner eines Bildes von Volkhardt gedacht, welches er damals vollendet hatte: *die Ermordung des Sängers Rizio zu den Füssen der Maria Stuart.* Wir kennen diese Darstellung nicht. Sie gereicht aber ohne Zweifel, wie die vorigen, dem Künstler zur Ehre. — Aus dem Leben der Stuart stehen ihm noch viele schöne Motive zu Gebothe.

Leutze, ein Amerikaner von Geburt, von dem wir aber nur ein angefangenes Gemälde sahen, scheint ebenfalls für historisch-tragische Gegenstände Vorliebe zu besitzen. In der betreffenden Darstellung schilderte er den Moment, da *Columbus*, ein Opfer der Intrigue, als *Gefangener in Spanien landet* *), von dem geringen Volke aber und von den Mönchen mit der alten Ehrfurcht und Liebe begrüsst wird. Der Hauptgedanke schien uns schon in der Anlage gut ausgesprochen.

Mit *W. Camphausen*, geb. zu Düsseldorf 1819, der *moderne Schlachtgegenstände* malt, schliessen wir diesen Abschnitt. Eben hatte er die *Schlacht bei Belgrad* (1717) in Arbeit, in welcher die Türken vor dem unüberwindlichen *Prinz Eugen* in scheuer Flucht ihr Heil suchen. Zu dem Kopf von Eugen sass Prof. Hildebrandt. Die Composizion ist lebendig, Reiter und Rosse tummeln sich tüchtig herum und in vielen schwierigen Wendungen hat der Künstler kecke Zeichnung entwickelt. Das Co-

*) Man hatte ihn u. a. fälschlich angeklagt, er missbrauche seine Gewalt in den Colonieen.

lorit fanden wir fleissig und wahr. Weitere Arbeiten von Camphausen kamen uns nicht zu Gesicht.

Dies sind die *Historienmaler*, welche wir kennen lernten. Es geht wohl aus allem Angeführten hervor, dass ein ernstes Streben die betreffenden Künstler beseelt und dass, auch wenn sie *Genre*gegenstände behandeln, sie nie tadelnswerthe Motive wählen, wie etwa die frühern niederländischen sog. Bambocciadenmaler. Dies gilt aber auch, so viel wir beobachten konnten, von denjenigen Düsseldorfern, welche sich *ausschliesslich* der Genremalerei widmen, zu denen wir nun übergehen.

II. Genremaler.

Wie unter den Historikern, so finden wir auch unter den Genremalern verschiedene Schattirungen. Alle aber fliehen, wie wir eben bemerkten, niedrige Kunst, welche dem Geist der ganzen Schule widersprechen würde.

Der Genremaler, obgleich hauptsächlich das wirkliche Leben darstellend, kann dennoch, wenn er geistig begabt ist, auch ideale Elemente in seine Bilder aufnehmen. Eines der hervorragendsten Talente in dieser Hinsicht, unsers Wissens überhaupt *der erste Genremaler unserer Zeit*, war *Robert* (I. pag. 480). Er fasste das italienische Volksleben von einer höheren, nazionellpoetischen Seite auf, und seine diesfälligen Werke nehmen nach unserm Dafürhalten den Rang ein, den man ausgezeichneten historischen Gemälden beilegt. Es scheint uns überhaupt die Schilderung von heutigen Volksstämmen, in denen eine gewisse Eigenthümlichkeit, ein malerischer Charakter, sich erhalten, eine der lohnendsten Aufgaben des Genre zu sein. Wir kennen mehrere lebende Künstler, die als *Ethnographen* viel Poesie mit der naturalistischen Behandlung zu verbinden wissen, wie *Vogel* in Zürich (I. p. 125 u. f.), man sehe

seine *Schwingfeste*, *Wallfahrten* etc., *Becker* in Frankfurt, wir verweisen auf seine elegische *Erndte* (p. 136), *Kirner*, wir erinnern an seine lyrischen Gemälde aus dem Volksleben der Schwarzwälder (I. p. 566), *Rustige* (p. 36) und Andere. Zu unserm Erstaunen fanden wir gerade diese Richtung in Düsseldorf wenig bebaut. *Becker* und *Rustige* repräsentirten sie freilich früher hier. Allein unter den *jetzt* in Düsseldorf lebenden Genremalern, wiewohl mehrere von ihnen *Momente aus dem isolirten Familienleben* einer Volksrace sehr gut schildern, wie *Sonderland*, *Jordan*, *Ebers*, *Ritter* u. s. f., scheint uns nur Einer entschieden als *Ethnograph* im oben angedeuteten Sinne bezeichnet werden zu können, *Meyer* aus Bremen. Einige Düsseldorfer aber bearbeiten mit grossem Erfolg Motive aus bekannten Dichtungen, sie geben dieselben im *Geiste der Dichter* wieder, namentlich *Sonderland*, *Schrödter*, *Hasenclever*, und zwar schildert der erste vorzugsweise *lyrisch-gemüthliche* Situazionen, die beiden andern hauptsächlich *chevaleresk-komische* Charaktere. — Die *Costüme-Malerei* erhält unter *Kretschmar* mehr als gewöhnliches Interesse, da er uns in der Regel mit den reichen *orientalischen* Trachten bekannt macht. — Die übrigen Genremaler stellen uns vorzüglich Einzel-Erscheinungen aus dem *Landleben* anziehend dar, und widmen in der Regel den landschaftlichen Theilen ebenso grosse Sorgfalt, wie den Figuren, wie man dies übrigens von den bessern Genremalern heutzutage fordern darf.

Billig eröffnen wir nun die Specialberichte mit einem Manne, der unter den Genremalern einen sehr grossen, allgemeinen Ruf geniesst. Es ist dies:

Adolf Schrödter, geb. zu Schwedt 1805, ein in Erfindung und Ausmalung origineller Figuren ausgezeichnetes Talent. Seinen *Don Quixote* darf man beinahe klassisch nennen, sein *Münchhausen*, sein *Falstaff* erreichen an Genialität vollständig die Darstellungen der

Autoren, denen sie entnommen sind. Dabei sucht Schrödter das Karrikirte möglichst zu vermeiden. Freilich, wenn der *Dichter* übertreibt, muss auch der *Maler*, der seine Figuren wieder gibt, stark auftragen. Aber immerhin herrscht in Schrödters Bildern, wie das C. L. d. G. sagt: »nicht blosse Uebertreibung, sondern meist eine tiefpoetische Contrastirung von Handlung und Zweck, Charakter und Absicht, aus welcher das Komische entspringt.« Als Colorist verräth Schrödter die treffliche Düsseldorferschule. — Sein gelungenstes Werk ist wohl *Don Quixote*, den wir zwar nur aus dem Holzschnitt in Raczynski kennen. Das Original soll überdies bewundernswerth gemalt sein*). Don Quixote sitzt in der Tiefe eines kolossalen Lehnstuhls, den Kopf in der Linken, mit der Rechten einen mächtigen Folianten haltend (Amadis von Gallien), den er mit Heisshunger verschlingt. Auf dem Tische und am Boden liegen schwere Pergamentbände; einige davon dienen dem Ritter als Fussschemmel. Seinen rechten Fuss ziert der Sporn; der linke steckt noch im häuslichen Pantoffel. Ueberall liegen Stücke der Equipirung, Lanze, Panzer etc. zerstreut herum. Auf einem der Bücher, unter deren Last der Tisch seufzt, hat sich ein bedeutsamer Vogel, nach dem Holzschnitt ein Rabe, niedergesetzt, der den Ritter beobachtet.**) Schrödter hat

*) Dasselbe war im Besitz des Herrn Stadtraths und Buchhändlers G. A. Reimer in Berlin und kam nach dessen Tod mit seiner übrigen Gemäldesammlung im März dieses Jahres zur öffentlichen Aukzion. In welche Hände es übergegangen, wissen wir nicht.

**) Der Rabe ist in der Symbolik ein Unglücksvogel. In der nordischen Mythologie sitzen zwei Raben auf den Schultern des Odin und verkünden ihm das Thun der Menschen u. s. f. Wer sich über die vielfache Verwendung und Bedeutung von Vögeln und andern Thieren in der bildenden Kunst speciell unterrichten will, lese folgende in Heften erscheinende Schrift: »Sur quelques points de Zoologie mystique dans les anciens vitraux peints, par MM. Arth. Martin et. Ch. Cahier prêtres.« Paris 1842. 4 Mit lith. Blättern.

den Helden von Mancha in dem Moment aufgefasst, da die Beschreibung von den Thaten der chevaleresken Romanfiguren ihn selbst zu hehren Entschlüssen begeistert. Schon umschweben seine Phantasie als Geister aus höhern Regionen der Ritter de l'ardente epée, Morgant der Grosse, Renaud von Montauban u. A. Bereits sieht er überall Tugenden in Noth und Gefahr, die er retten muss, und hört gefangene Weiber aus tiefen Kerkern seine Hülfe anflehen. Dieses hohe Selbstgefühl des Narren, der Seelenzustand desselben überhaupt, auch die ganze Gestalt vom Scheitel bis zur Sohle ist mit Geist und Witz und mit unnachahmlicher Laune geschildert. Schrödter scheint berufen gewesen zu sein, die vielen missrathenen bildlichen Darstellungen von Don Quixote mit Einem Strich zu vernichten und den Ritter endlich, nachdem ein paar Jahrhunderte fruchtlos abliefen, uns so vor Augen zu führen, wie er in der Phantasie von Cervantes leibte und lebte. Alle Panegyristen des spanischen Dichters haben ihm kein ehrenvolleres Monument setzen können, als Schrödter mit diesem Bild. — Ein anderes Gemälde von Sch., welches 1838 auf der Ausstellung in Berlin noch grösseres Aufsehen soll gemacht haben, als Don Quixote, stellt *Falstaff und die Rekruten* nach Schakspeare dar (im Besitz des Banquier Fränkel in Berlin). Wenn wir nicht irren, hat der Künstler die Schilderung, welche Falstaff selbst von diesem Corps macht (König Heinrich IV. vierter Aufzug, zweiter Auftritt), zum Grunde gelegt, und es lässt sich denken, dass er originelle Figuren in Scene setzte. — *Dasselbe Motiv* bearbeitete Schrödter noch einmal in etwas grösserem Maassstabe. Das letztere Bild ist Eigenthum des Consul Böcker in Düsseldorf. Ob Schrödter hier Einzelnheiten, z. B. den physiognomischen Ausdruck des Sekt-Schlauches und seiner Trabanten, geändert wissen wir nicht, vermuthen es aber. Im *Wesentlichen*, in der Anlage, der Gruppirung u. s. f., soll das Ganze Repeti-

zion der frühern Darstellung sein. Das *Ensemble* schien uns sehr tüchtig, aber es streifen einige Figuren stark an's Karrikirte. Andere dagegen sind mehr fein komisch und satyrisch aufgefasst. — Ein Bild von ähnlicher Richtung, *Münchhausen*, wie er seinen Kameraden ein *Jagdabenteuer aufbindet*, war voriges Jahr eben angefangen und theilweise untermalt, erregte aber bereits durch die trefflichen Gruppirungen und die merkwürdigen Physiognomieen das Interesse des Beschauers. Das fertige Gemälde kam auf die Ausstellung nach Berlin, und eine Kritik im Kunstblatt vom 9. März 1843 erklärt es für eine der meisterhaftesten Schöpfungen von Schrödter. Der alte Lügner sitzt in der Wirthsstube an einem Tisch, auf welchem eine Bowle dampft, um ihn Bauern, Gensdarmen, Jäger, alle mit grösster Spannung horchend. Münchhausen selbst mit langer Nase und grossem Maul, erscheint im fertigen Bild »im Sammtrock und abgeschossnen grünen Mützchen«. — Wenn Schrödter bei weiteren Produkzionen in dieser Richtung sich immer möglichst an ästhetische Formen bindet, so wird er, zumal die feinen Komiker in der Kunst eine seltene Erscheinung sind, sich den Dank des Publikums in hohem Grade erwerben. — Von Schrödter existiren ferner solche Genrebilder, deren Motive er aus dem *wirklichen Leben* schöpfte, in welchen er wieder viel *Humor* entwickelt: z. B. *die Rheinweinprobe* und das *Rheinische Wirthshaus*. — Auch gemüthvollen, weichen Darstellungen blieb er nicht fremd. Das Conv. Lex. d. Geg. nennt zwei solche Bilder: *der durch ein Fenster mit Glasmalereien in die Abendsonne schauende greise Ritter; dann der kranke Abt.* Dem letztern wird der Vorzug zuerkannt. — Von Schrödter findet sich in der Sammlung des Prinzen Friedrich (in Düss.) eine *Jagdpartie des Prinzen;* das Arrangement sehr hübsch. Die Porträt-Physiognomieen hat Hildebrandt gemalt. — Schrödter ist ferner noch als *Arabesken*-

zeichner rühmlich zu erwähnen. »Seine geätzten Bilder, heisst es im Conv. Lex. d. Geg., und ganz besonders seine phantastischen *Arabeskencomposizionen*, in denen er von keinem Künstler übertroffen wird, sind allgemein bekannt und geschätzt. Ein schöner, plastischer Styl, unerschöpflicher Reichthum der Gedanken und sinnige Bedeutsamkeit fast jeder Linie zeichnen diese geistreichen Schöpfungen aus.« Als die gelungensten gelten: *der Geist der Flasche; das Titelblatt* zu Bd. I. von Raczynski's Maler-Geschichte; eine *Folge von Composizionen aus dem Eulenspiegel* (für den Holzschnitt bestimmt). Schrödter, der die Lehrzeit als Kupferstecher durchgemacht, weiss endlich die *Radirnadel* meisterhaft zu führen. — Seinen Arbeiten pflegt er als Monogramm einen *Korkzieher* beizusetzen und ein solcher ist auch an der Thüre seines Atelier hingezeichnet. Froher Humor verlässt Schrödtern wohl nie, — ein unberechenbares Capital für den Künstler.

Peter Hasenclever, geb. zu Remscheidt, dreissig und etliche Jahre alt, besitzt ebenfalls Neigung und Talent für das *Komische.* Schon seine frühern Bilder sollen sich durch muntere Laune auszeichnen, wie der *Niesser*, die *Jungen am Feuer*, das *Atelier mit den Bildnissen einiger Düsseldorfermaler.* Ganz entschieden aber spricht sich der angedeutete Charakter in seinen neuern Bildern aus, in welchen er Motive aus der witzigen Jobsiade behandelt. *) So schilderte er unter andern den von der *Universität heimkehrenden Jobs*, dann *sein Examen* vor den hochweisen, köstlich persiflirten Perrüken, welche in Physiognomieen und Figuren eine pedantische, verknöcherte Gelahrtheit symbolisiren; Jobs, der liederliche Naturmensch steht mit den steifen Herrn im wunderlichsten Contrast. Hasenclever hat das Examen (s. Jobs. Cap. 19) mehrmals (mit Abänderungen) componirt und

*) Siehe Jobsiade grotesk-komisches Heldengedicht von Dr. L. A. K. (Kortüm) fünfte Aufl. Hamb. u. Crefeld 1839.

gemalt. Ein Exemplar — nebst andern Bildern von diesem Künstler — besitzt Consul Böcker in Düsseldorf. Ein zweites erschien auf der vorjährigen Ausstellung in Berlin, und das Kunstblatt (vom 9. März 1843) äusserte sich darüber günstig. Wenn wir nicht irren, betrifft dies dasselbe Gemälde, an welchem Hasenclever eben arbeitete, als wir sein Atelier besuchten. — Er beabsichtigt, einen ganzen Cyclus von Darstellungen aus der Jobsiade zu fertigen und sie im Stich herauszugeben. Sehr schön! Diese Dichtung scheint uns für einen humoristischen Künstler eine unerschöpfliche Quelle zu sein. Zwei Klippen aber, welche indess ein tüchtiger Techniker und produktiver Kopf leicht umschiffen kann, sind hauptsächlich zu vermeiden: Uebertreibung in den Charakteren und Wiederholung gleicher Wendungen. Hasenclever befindet sich gegenwärtig in Italien. Von dieser Kunstreise lässt sich für seine weitere Entwickelung nur Erspriessliches erwarten. —

J. G. Meyer, geb. zu Bremen 1815, ist, wie pag. 619 bemerkt, ein trefflicher *Ethnograph*. Wir kennen zwar nur *Ein* Bild von ihm, das aber sein Talent in dieser Richtung ausser allen Zweifel stellt. Wie Kirner die Schwarzwäldler, so studirt Meyer eine ebenfalls kräftige und malerische Bauernrace, die im Hessischen existirt. Er stellte in dem figurenreichen Gemälde, das wir bei ihm eben vollendet sahen, das *Amtsjubiläum eines Dorfpfarrers* dar. Der letztere, eine Achtung und Vertrauen einflössende Gestalt, empfängt die von ihm geliebten alten und jungen, männlichen und weiblichen Pfarrkinder, welche ihn mit Blumengewinden beschenken und ihn beglückwünschen. Allen lacht das Herz im Leibe, dass sie dem würdigen Hirten eine Freude bereiten können und dass sie an diesem Tage — bei allem Respekt — doch recht familiär sich ihm nähern, ihm die Hand drücken dürfen. Die Art, wie Meyer diese glückliche Stimmung durchführt, das feine, richtig tastende Gefühl, das ihn

bei *Auffassung* der Individualitäten leitet, überraschte uns. Die allgemeine Gesichtsbildung der Männer und Weiber, der Körperbau, das Costüme verräth offenbar und durchweg auf den ersten Blick einen *nazionellen* Typus; alle Formen sind bestimmt, unverwischt, die Männer stämmige Leute, ländlich-sittlich, — die weiblichen Figuren wacker, von derbem Wuchs, aber keineswegs plump; sie erinnern in ihren kurzen, kaum das Knie deckenden Röcken an die Guggisbergerinnen in der Schweiz; die Kinder rund, munter, liebenswürdig. Das Colorit nicht minder lobenswerth. Gleiche Liebe und Sorgfalt hat der Maler dem Herrn Pfarrer und seinem alten Küster, wie den Dorfkindern gewidmet. Seine klare, reine, saftige Färbung, sein sicherer Pinsel macht der Düsseldorferschule Ehre. Dieses Bild hat auch in öffentlichen Kritiken (s. unter andern die allg. Augsburger-Zeitung von 1842) verdiente Anerkennung gefunden. — Im Ganzen vortreffliche, ungezwungene Anordnung, auch nicht eine Spur von ceremoniell-steifer Wendung, welche doch bei dergleichen Vorwürfen so leicht sich einschleicht. — Wir hoffen, Meyer werde der eingeschlagenen Richtung treu bleiben. In jedem Volksfeste, das er liefert, wird er dem Publikum und sich selbst ein Fest bereiten. Bei seiner Neigung für idyllische, lyrische Motive werden seine Bilder wohl immer eine *dichterische* Seite des Volkslebens behandeln, und daher auch durch würdige Haltung und noblen Ausdruck sich auszeichnen. — Auf der Ausstellung zu Cöln im Jahr 1841 sah man von Meyer ein im Kunstblatt Nr. 71 desselben Jahres sehr belobtes Bild: *»der aus dem Freiheitskampfe zurückkehrende Soldat«*.

Joh. Bapt. Sonderland, geb. in Düsseldorf 1805, würde wohl als Ethnograph ebenfalls mit Glück auftreten. Doch hält er sich lieber an Schilderungen aus *Dichtern*, als dass er *unmittelbar* in das Volksleben selbst sich versenkte und es in *massenhaften* Formen aufnähme.

Auch liebt er für seine Figuren ein den Miniaturen sich näherndes Format, welches für umfassendere, ethnographische Darstellungen nicht so ganz praktisch erschiene. Seine Bilder aber zeichnen sich durch einen zierlichen Pinsel aus, und in seinen Composizionen herrscht immer ruhige Anordnung und Einfachheit. Als *Componist* kennt ihn das Publikum schon aus seinen »*Bildern und Randzeichnungen zu deutschen Dichtern*« (in Düsseldorf verlegt) von der vortheilhaftesten Seite. Gemüthlichkeit, Humor, Eleganz in den Formen charakterisiren viele von diesen auch meisterhaft *radirten* Blättern, von denen S. einen Theil in Gemälde umgearbeitet hat. Wie zierlich *Hans und Grete* nach Uhland, *die drei Röslein*, *der Rattenfänger*, *der Schmied*, *das gestörte Glück* u. s. f. In dieser Richtung malte Sonderland vorigen Sommer gerade ein *Bildchen nach den Abendliedern von Salis*, ebenfalls unter den radirten Blättern, mit einigen Abänderungen in Oel aus : *die Schnitter*, wie sie mit dem von Garben reich beladenen Wagen fröhlich *heimkehren*, *das Haupt der Familie voran*, *die Hausfrau zur Seite*, ihr Kind auf dem Arme tragend, die übrigen in ungezwungener Ordnung folgend; ein Junge liegt wohlgemuth auf dem Kornwagen. Physiognomieen und Costüme sind ad naturam studirt, jene indessen etwas idealisirt. Im Mittelgrund die Dorfkirche in romanisch-rheinischem Styl, im Hintergrund Berge; das Ganze von malerischer Wirkung. — Dass übrigens Sonderland auch für das *Komische* und *Witzige*, nicht bloss für das *Naiv-Ländliche* und *Idyllische* Talent besitzt, beweisen seine *Heinzelmännchen* nach Kopisch, in denen er mit köstlicher Laune die Anstrengungen der feenartigen Liliputer zeichnet, ferner *das Abenteuer des Pfarrers Schmolle und des Schulmeisters Backel* nach Langbein; ferner die *Kosaken*, welche in die Studirstube eines Gelehrten eindringen und die Bücher zu Krippen für ihre Pferde umgestalten, im Augenblick, da der erschrockene Ei-

genthümer hinzukommt. Das letztere Bild, nebst noch einigen kleinen Arbeiten von Sonderland, besitzt Prinz Friedrich in Düsseldorf. —

Wir gruppiren nun drei Künstler zusammen, welche neben andern Gegenständen *vorzugsweise* Scenen aus dem *seemännischen Leben* behandeln: *Jordan*, *Ebers*, *Ritter*.

Rudolf Jordan, geb. zu Potsdam 1810, von dem wir leider kein einziges *fertiges* Bild sehen konnten, ist nach dem Urtheil der competentesten Richter in solchen Schilderungen trefflich: »derselbe hat sich, sagt das Conv. Lex. d. G. (Malerkunst), fast ausschliessend das *Schiffer- und Lootsenleben auf Helgoland und der Küste der Normandie* zu dem Gebiete auserlesen, welchem er mit einem vorwaltenden Sinn für das allgemein Menschliche seine Vorwürfe entnimmt. Besonders sind es *bewegte* Scenen, in welchen er richtig beobachtete und tief empfundene Momente der Gefahr und Rettung, der Liebe und des Schmerzes mit ergreifender Wahrheit darstellt.« Eine angefangene Composizion, die wir sahen, zeichnete sich durch den eben herausgehobenen *elegischen* Charakter aus: *ein Ertrunkener wird vom Ufer landeinwärts getragen*, *Mutter*, *Kind*, *Verwandte desselben folgen trauernd nach.* In frühern Bildern zeigte Jordan *Schiffbrüchige*, *die gerettet werden; der Lootsen Rückkehr*, welche ihren Freunden von *erlittenem Unglück* Kunde geben; ferner die *Sturmglocke.* Uebrigens beherrscht er nicht nur das tragische, sondern auch das humoristische Element mit grosser Geschicklichkeit, das beweisen: *der Heirathsantrag auf Helgoland;* die *vergessenen Stiefeln*, »welche man nicht sehen kann, ohne herzlich zu lachen«*); das *unerwärtete Wiedersehen.* Von dem Heirathsantrag gibt Raczynski einen Holzschnitt. Ein alter Lootse stellt seiner angenehmen Tochter einen jungen Fischer dar, der um

---

*) S. Bericht über die Kunstausstellung in Berlin v. 1836.

ihre Hand angehalten. Der Vater fasst ihn am Kinn und frägt die Tochter, wie ihr der Bursche gefalle. Dieser wirft sich in die Brust und scheint auf das Jawort als ein begüterter Fischer, gegenüber einem armen Mädchen, sich zu verlassen. Ob das letztere ihm aber einen Korb flicht oder schon darauf sinnt, wie sie den derben Kerl metamorphosiren wolle, lässt der Künstler ungewiss. Eine Kritik über die Berlinerausstellung von 1842 im Kunstblatt vom 2. März 1843 spricht sich mit Bezug auf Jordan dahin aus: »Das Beste in Strand- und Genrebildern hat wiederum *Jordan* geliefert, dessen Helgolanderbilder uns mit einem Reichthum der gesundesten Wirklichkeit überschütten. Auch sein *Colorit*, so wie sein Helldunkel, hat sich mehr entwickelt, was besonders in dem kleinen Bilde »*Vaterfreuden*« deutlich hervortritt. Das *Lootsenexamen* ist eines der vorzüglichsten Genrebilder der ganzen Ausstellung, überhaupt ein kleines Meisterwerk vom ersten Range und wird sich ohne Zweifel zahlreiche Freunde machen.«

Emil Ebers, geb. zu Breslau 1808, hat sich zur Aufgabe gemacht, vorzugsweise jene Klasse der Küstenbewohner zu schildern, deren Gewerbe der *Schleichhandel* ist. In diese Kathegorie gehören seine *Schmuggler, die im Begriffe sind, an einer einsamen Stelle zu landen*, um ihre Waare in Sicherheit zu bringen, im Jahr 1830 gemalt und im Besitz des Consuls Wagner in Berlin. Raczynski (Bd. I. s. Gesch.) theilt einen Holzschnitt davon mit. Die Gruppirung der Figuren tüchtig und lebendig. Die Schmuggler machen sich auf einen Hinterhalt von Gensdarmen gefasst und einer von ihnen steht schon mit gespanntem Hahn bereit. Die Physiognomieen charakteristisch, die Landschaft, — nächtliche Beleuchtung, romantisch-wildes Ufer mit einem alten unbewohnten Gebäude im Vordergrund — harmonirt völlig mit dem Hauptmotiv. Guter Totaleindruck! Das Original zeichnet sich ohne Zweifel durch ein vortreffliches Colorit

aus, denn hierin ist Ebers sehr stark. — In gleicher Richtung gingen aus seiner Hand hervor *die Schleichhändler von Grenzjägern überfallen* (v. Jahr 1832) und *Schleichhändler in einer Schenke* (v. 1833). Vorigen Sommer vollendete er wieder ein ähnliches Bild, in welchem er uns an einem der Welt verborgenen, grottenartigen Platze, von dem man aber doch die Aussicht auf die See geniesst, *eine Schmugglerfamilie in ihrem häuslichen Leben* zeigt. Als Hauptgruppe erscheint der Führer der Bande mit seinem Liebchen. Er, ein kräftiger junger Mann von militärischer Haltung und Kleidung, sitzt auf einem Felsblock, sie, ein reizendes Kind, schmiegt sich kosend an ihn und schaut zärtlich und voll Freude über die bestandene Gefahr ihm in die Augen. Er erwiedert, so gut einem in herbem Handwerk herb gewordenen Charakter dies möglich ist, ihre Liebe und fasst sie vertraulich beim Kinn. Von der Seite kommt ihre oder seine Mutter herbei, Wein und Speisen dem Ermüdeten darreichend. Flinten, Pistolen und andere Waffen liegen herum. Rechts im Vordergrund magaziniren die Knechte geschmuggelte Waare, Ballote und dergleichen; im Mittelgrund halten zwei andere Wache; im Hintergrund Meer, Schiffe, Luft. Rechts im Vordergrund ein Mädchen, mit dem Haushund spielend. Das Ensemble ist sehr malerisch, das Individuelle dieser Menschenklasse bestimmt ausgesprochen: harte Schaalen, die noch einen guten Kern bewahren, dabei physisch kerngesunde Naturen von schöner Körperbildung. Das Colorit brillant. — Unter fernern ähnlichen Bildern von Ebers, welche wir aber nicht kennen, gelten als besonders gelungen: *eine durch Gensdarmen unterdrückte Emeute in einer kleinen Stadt*, und *eine Bivouacscene.* Eines Gemäldes von *abweichender* Richtung, das wir wieder nicht kennen, erwähnt Raczynski (loc. cit.): *St. Goar unter den Fischern am Gestade des Rheins*, *wie er in St. Goar das Evangelium predigt*, im Auftrag des Con-

suls Wagner zu Berlin gemalt. »Diese Darstellung, sagt Raczynski, nähert sich der Geschichtsmalerei; sie ist verständig und angenehm.« Ebers besitzt Phantasie, praktischen Blick in die Welt, richtige Auffassung von Menschen und Situazionen, Humor, Witz, Geschmack, tüchtige technische Kenntnisse, kurz, was ein rechter Genremaler bedarf.

H. Ritter aus Canada, geb. 1818, vollendete gerade folgende anziehende Darstellung. Eine *Fischerfamilie in der Normandie* ist vor ihrer Wohnung in dem für sie wichtigen Moment versammelt, da die Tochter vom Hause einem jungen Fischer ihre Hand geben soll und will; er soll und will sie auch nehmen, darf aber vor lauter Respekt und in angeborner Blödigkeit sich ihr kaum nahen; er muss förmlich vorwärts gezogen und ihr zugeführt werden. Der Pantoffel harrt seiner als der sichere Lohn für seine Schüchternheit. Dies die Hauptgruppe, in welcher sieben Personen als handelnd erscheinen. Zur Seite amüsiren sich etliche Jungen, einen Hund mit grüner Farbe anzustreichen. Naivetät ist der Grundton des Bildes. Im Mittelgrund am Ufer ein Schiff und ein Kahn zur Reparatur. Im Hintergrund die See. Die Luft hell. Menschen, Landschaft, Häuser, Costüme sind treu im Charakter der Normandie gehalten, auch ist das Bild hübsch kolorirt. Dasselbe kam vorigen Herbst auf die Ausstellung nach Berlin; eine Kritik im Cott. Kunstblatt vom 9. März 1843 spricht sich darüber also aus: »eine Verlobung in der Normandie von *Henry Ritter* erscheint als eine vortreffliche Darstellung, die den Jordan'schen Heirathsantrag auf Helgoland, wenn freilich nicht an Humor, doch an Gemüthlichkeit übertrifft und jedenfalls einer ganz bestimmten Volkseigenthümlichkeit entspricht«. In Ritters Atelier sahen wir auch eine sehr lebendige, figurenreiche Zeichnung: *ein Hausirer, der Kriegsnachrichten in eine Dorfschenke bringt.* Ferner besitzt von ihm Prinz Friedrich in Düsseldorf ein *Genre-*

bildchen von sehr charakteristischem Ausdruck und kräftig gemalt: *ein Fischer, der verdriesslich nach Hause kommt*, schlechten Fang gemacht hat. Wir sind überzeugt, Ritter, der jetzt erst recht in der Entwicklung begriffen ist, wird als Genremaler die beiden vorigen Collegen bald erreichen.

H. Kertschmar, geb. zu Anklam 1811, der früher in Berlin unter Wach studirte, dann in die Düsseldorferschule trat, machte sich schon vor Jahren durch gefällige Genregemälde — *der alte Krieger mit seinem Enkel, die Kinder* etc. — bekannt. »In seinem *Rothkäppchen*, sagt Raczynski, zeigt er sich als liebenswürdigen Märchenerzähler.« Die Grossmutter sitzt am Kaffeetisch mit dem Gesangbuch; die kleine Enkelin, das Rothkäppchen geheissen, hat sie besucht, und nimmt eben schmeichelnd von ihr Abschied, um nach Hause zurückzukehren; zum Fenster herein schaut der garstige Wolf, der nachher Grossmutter und Kind erwürgt. (Siehe Tiek.) — Kretschmars *Aschenbrödel, von Tauben umgeben*, findet Raczynski voll Wahrheit und Leben. — Von ihm ferner *ein Mädchen und ein Edelknappe in einem Burghof; Wallenstein mit dem Astrologen; die Abendwache auf einer Burg.* Von allen diesen Arbeiten kennen wir nur Rothkäppchen aus Raczynski's Holzschnitt, welches sich durch feinen Ausdruck in den Physiognomieen und hübsche Anordnung auszeichnet. — Seit einer Reise nach Griechenland, der Türkei und Egypten, von welcher Kretschmar unlängst zurückkam, hat er offenbar eine etwas andere Richtung eingeschlagen. Die *orientalischen Sitten* und die *orient. Gegenden und Costüme* zogen ihn an, und er brachte eine Masse diesfälliger Studien nach Hause, reiches Material für Bilder. Aus den theilweise colorirten Zeichnungen, die wir in seinem Portefeuille sahen, lässt sich erkennen, dass er sowohl die Natur, wie die Menschen im Orient, auch architektonische Monumente und Anderes scharf beobachtet hat, und seine Bilder dieser

Gattung erscheinen wahrlich nicht nur als hübsche *Costüme-Gemälde*, sie *nähern* sich *ethnographischen* Schilderungen. Ein eben angefangenes, figurenreiches Bild. darstellend ein *hohes Fest zu Mecca* (dem h. Geburtsort Muhameds), gestaltete sich schon in der Anlage zu einem effektvollen Ganzen. Die unendliche Volksmasse, die hier in feierlicher Prozession sich vorwärts bewegt, ist lebendig gehalten. Grosse Abwechselung in den Gruppirungen; mannigfaltige, malerische Gewänder. In Kretschmars *Zeichnungen* fiel uns überhaupt die Leichtigkeit und Wahrheit auf, mit der er ganze Massen, wie einzelne kleinere Karavanen u. dgl. zu gruppiren versteht. Keine Rede von mühseligem Studiren über die Anordnung. Seine Schemata kann er daher wohl ohne grosse Veränderung ausführen. — In Constantinopel hat er auch den *jetzt regierenden Sultan porträtirt* und davon Copie genommen. Das Original besitzt der Sultan, die Nachbildung ist durch den *Steindruck* vervielfältigt. Auf der vorjährigen Ausstellung in Düsseldorf sah man von K. ein schönes *Architektur*gemälde, das *Monument des Lysikrates in Athen*, und in Berlin (s. Kunstbl. Nr. 21 von 1843) »*eine kleine, vortreffliche Ansicht von Cairo*«, so wie ebenda »eine hübsche, keck gemalte Gruppe *Ischierinnen, eine Prozession erwartend*«. Kretschmar ist also in der *Genre-* und *Porträt-*, in der *Landschaft-* und *Architekturmalerei* bewandert. Durch seine orientalische Reise ist ohne Zweifel seine Richtung für immer entschieden. *Diese* Art von Genre kann auch stets auf Beifall rechnen.

J. F. Dielmann aus Sachsenhausen bei Frankfurt a. M. entwickelt in seinen Darstellungen des *stillen Landlebens* theils naive, theils lyrische Motivirungen. Seine Dorfkinder sind gemüthliche Naturen, seine landschaftlichen Mittel- und Hintergründe anziehend. Wir sahen von ihm *einen Bauernhof an der Ahr* und *das Schloss Eppstein*, zwei recht lebendige, sehr hübsch gemalte

Bilder, in denen Figuren, Vieh und Landschaft mit gleicher Liebe behandelt waren. Dielmanns Richtung und äussere Darstellungsweise erinnerte uns zum Theil an den Styl von *Carl Hess* in München.

Ad. Richter, geb. zu Thorn 1816, scheint uns *häusliche Situazionen des Landlebens idyllisch* zu schildern. *Der Sonntag Nachmittag auf dem Lande* (auf der Düsseld. Ausst.) machte eine sehr angenehme Wirkung. Zwei Bauernmädchen sitzen auf der Treppe vor dem Hause, die eine liest in einer grossen Bibel, die andere schaut mit in das Buch hinein. Neben und hinter ihnen zwei andere Mädchen zuhorchend; das eine hält ein Kind auf dem Arm. Das Arrangement ungekünstelt, die Physiognomieen und Stellungen gelungen, das Colorit praktisch, naturgetreu, frisch. —

P. Schwingen, geb. zu Goldesberg 1816, holt seine Vorwürfe ebenfalls aus dem *Landleben* und mischt gerne *israelitische Mäckler* unter die *Christen*. In einem seiner letzten Bilder erscheint ein *Jude*, der *mit einem Weinbauer um ein Fass Wein schachert*. Der Fuhrmann versucht das Getränk, man spricht über die Qualität. Auf der Treppe des in malerischer Holzconstrukzion gebauten Hauses beobachten weibliche Hausgenossen und Kinder des Bauern, was unten vorgeht. Die Tochter mit dem Milchbecken in der Hand eine graziose Figur, die Kinder muntere Wesen. Im Ganzen viel Bewegung, nirgends Leerheit, nirgends Ueberladung, alle Theile mit Sorgfalt ausgeführt. — Ferner von Schwingen: *ein Jude, der einem Dorfschmieden die Nachricht bringt, dass er das grosse Loos gewonnen.* Der Glücksbote schleppt einen Sack voll Geld nach, wahrscheinlich, um dem Bauern den Gewinn billig abzukaufen. Der Schmied lässt vor Ueberraschung den Hammer fallen, seine Frau will's nicht glauben, der Jude aber bestätigt mit Gravität das Ereigniss. Des letztern eigner Junge zieht vor dem reich gewordenen Schmieden ehr-

furchtsvoll die Kappe ab. Die Hausgenossen sind überglücklich. In einem dritten Bildchen stellt der Künstler *Kinder* dar, *welche ihren kranken Hund pflegen.* — Schwingen malt auch *Porträts* in Lebensgrösse und entwickelt darin individuelle Auffassung, natürliches Incarnat, frische Tinten, gute Modellirung.

Dr. Ed. Friedrich von Hannover, der früher Medicin studirt und absolvirt hatte, dann zur Kunst überging, führt Genrebilder in Miniaturformat zierlich, mit dem Fleiss eines geschickten Dilettanten, aus. *Ein Transport französischer Kriegsgefangener* erhielt eben die letzte Vollendung, — meist Verwundete, von Husaren und anderm Militär eskortirt. Sie machen in einem Dorfe Halt und empfangen von den mitleidigen Bauern Erfrischung. Ein anderes Bildchen stellt einen *Landmann dar*, *welcher am Sonntag seine Felder besucht* und die Kornähren prüft; Bauernmädchen im Vordergrund winden Kränze; — gemüthlich.

Boser malt ebenfalls kleinere Genrebilder, aber nicht Krieger, sondern *zarte Jungfrauen am Toilettentisch* u. dgl. Eben ward eine beschenkte Braut fertig, welche vor dem Spiegel sich mit dem erhaltenen Goldgeschmeide schmückt. Das Incarnat sehr fein, die Stoffe brillant. Eine grosse Fertigkeit besitzt Boser im *Porträtiren:* ein kleines Bildniss in Octavformat malt er in Einem Tage in Oel zusammen, — frisch, kenntlich, charakteristisch.

Ed. Geselschap, geb. zu Wesel 1812, soll in *naiven Darstellungen*, in *Kindergruppen* u. s. f., auch in *Lichteffekten* gewandt sein. Wir sahen leider nichts Fertiges von ihm.

Dies die Genremaler, welche wir selbst kennen lernten. Wir schliessen diesen Abschnitt mit einem Künstler, der längere Zeit von Düsseldorf abwesend war, jetzt aber wieder zurückgekehrt ist, über den wir indessen kein Urtheil fällen können, da wir von ihm auch nichts sahen: es ist *Louis Blank* aus Berlin, ein Schüler Hüb-

ners. Das C. L. d. G. »Malerkunst« rühmt von ihm die *Kirchgängerin* *), *des Goldschmieds Töchterlein*, *fischende Mädchen*, *die Reconvalescentin* und *Gretchen in der Messe* als in manchen Beziehungen sehr meisterhaft. In der letzten Zeit hielt sich der Künstler in *Hannover* auf und porträtirte daselbst unter andern den *König* und die *Königin.*

Raczynski erwähnt noch einiger anderer Genremaler, von denen wir annehmen, dass sie nicht mehr in Düsseldorf leben, weil wir sie in keinem der vielen von uns besuchten Ateliers trafen, und weil der vorhin citirte Artikel im Conv. Lex. ihrer ebenfalls nicht erwähnt, wie *Fielgraf* aus Berlin, *Wittich* von da, *Oer* aus Münster, *Nerenz* aus Berlin u. A. — Sollten wir in unserer Relazion über die Repräsentanten des Genre irgend ein Talent übergangen haben, so geschah es wahrlich nicht absichtlich.

III. Landschafter, Marine- und Architekturmaler, Stilllebenmaler.

In der Landschaftmalerei unterscheiden wir, wie in der Historienmalerei *zwei Hauptrichtungen*, eine vorherrschend *ideale* und eine vorherrschend *realistische*, von denen übrigens jede wieder ihre Nuancirungen enthält. Die *ideale* Landschaftmalerei pflegt man auch als die *historische* oder *historisch-symbolische* Landschaftmalerei zu bezeichnen. Als *ältere* Repräsentanten derselben nennen wir nur *Nic. Poussin* (I. p. 475) und den hochpoetischen *Claude Lorrain* (I. pag. 475). Als *neuerer* historischer Landschafter erscheint der geniale Koch, (siehe Frankfurt pag. 158), der in dieser Richtung den jetzigen Künstlern voranging, wie Carstens den eigentlichen Historikern. Von den *lebenden* historischen Landschaftern sind *Fohr* und *Carl Rottmann* herauszuheben.

*) Einen Holzschnitt davon siehe in Raczynski I.

Die Bilder des letztern zeichnen sich besonders durch eine höchst reine klangvolle Poesie, die des erstern durch imponirende, gewaltige Motive aus*). Die *realistischen* Landschafter nun halten sich mehr an die gegebene Natur. Doch wird auch bei dieser Behandlungsweise ein geistreicher Künstler immer poetische Seiten in seine Bilder hineinzulegen und sie dadurch über gewöhnliche Veduten zu erheben wissen. Von dem Maass der dichterischen Phantasie des Malers hängt auch der dichterische Ausdruck seiner Gemälde ab. Unter den geistreichen, realistischen, *ältern* Landschaftern zeichnen sich mehrere Niederländer, vorzüglich *Ruysdael* (pag. 189), dann der Franzose *Jos. Vernet* (I. pag. 477) aus, welche mit äusserer Wahrheit der Darstellung sehr oft einen wirklich poetischen Gehalt verbinden und unter den Malern den *Rang* von Idealisten ansprechen dürfen. In dieser Richtung arbeiten *gegenwärtig* in der Schweiz mehrere treffliche Landschafter, wie z. B. die Genfer *Humbert und Diday.* — In Düsseldorf scheint uns die letztere Art der Landschaftmalerei vorherrschend

---

*) Wir wollen ein paar Bilder Fohr's berühren, damit durch ein Beispiel dem Laien der Begriff der *idealen* Landschaftmalerei klarer werde. Auf der vorjährigen Ausstellung in Cöln sah man von diesem Künstler unter andern zwei colorirte Cartons. In dem einen stellte er als Hauptpartie einen Wald uralter Eichen dar, deren Gipfel schon dürre geworden; Druiden bei ihren Opferaltären waren die handelnden Gestalten, das Ganze im Moment der untergehenden herbstlich-röthlichen Sonne aufgefasst. Der zweite Carton zeigte einen üppigen, saftigen Buchenwald, von der aufgehenden Frühlingssonne erleuchtet; Bonifazius erscheint als Zerstörer des germanischen Götzendienstes. Die erste Darstellung gibt uns also, vermöge der charakteristischen Schilderung des Urwaldes und der Urmenschen ein *idealhistorisches* Bild der *vorchristlichen*, altgermanischen Zeit, und *symbolisirt* überdies die heidnische Periode durch die scheidende Sonne, die welkenden Gipfel und Aeste, die ganze düstere Stimmung als eine zurückgelegte, abgethane; in dem zweiten Bilde ist die neue Gestaltung durch Bonifazius *historisch*, durch die aufgehende Sonne, die warme Natur *symbolisch* angedeutet.

zu sein. Künstler, die sich entschieden der sog. historischen Landschaft zugewendet hätten, lernten wir nicht kennen. Dagegen fanden wir ebensowenig blosse Copisten der Natur. Lessing, Schirmer, Achenbach, Pose, Scheuren etc. fassen dieselbe vielmehr geistreich, dichterisch auf, und verschönern sie durch eigene eingeflochtene Motive. Es versteht sich, dass die Bilder auch dieser Meister, je nach dem Vorwurf des Gemäldes und der Stimmung des Verfertigers bald idealer, bald realistischer gehalten sind. — Nach dieser allgemeinen Hindeutung auf die *Richtungen* der Landschaftskunst *) gehen wir zur Charakterisirung der einzelnen Landschaftmaler über. Die *Professoren* haben wieder den *Vortritt.*

Joh. Wilhelm Schirmer, geb. zu Jülich 1807, früher (um 1825) Elève der Akademie zu Düsseldorf, ward 1830 als *Hülfslehrer* bei der damals eigens gestifteten Landschaftsklasse, 1839 definitiv als *Professor* angestellt. Als Akademiker legte er sich, wie das Conv. Lex. d. Geg. von ihm berichtet, »mit Eifer auf das von den Landschaftern so oft vernachlässigte Studium des menschlichen Körpers und der Gewandung, und wäre vielleicht zur Historienmalerei übergegangen, wenn nicht der Einfluss Lessings ihn über seinen Beruf zur Landschaftsmalerei ausser Zweifel gesetzt hätte.« Immerhin waren seine Studien im Figurenfach ihm von grossem Nutzen, denn ihnen verdankt er wohl zum Theil die Bestimmtheit und Festigkeit des Styls, der seine Gemälde charakterisirt. Er weiss die Landschaften gross, massenhaft, rund aufzufassen und wiederzugeben. In Composizionen, wie in Darstellungen nach der Natur geht er seinen Vorwürfen recht auf den Grund und hebt ihren *Charakter* vor allen Dingen hervor. Romantische Standpunkte findet er mit richtigem Blicke auf. Sein Colorit ist kräftig, rein, gesättigt, die Beleuchtung, die Fer-

*) Geschichtliches über die Landschaftmalerei s. Bd. I. pag. 177 u. f.

nen, die Luft- und Linienperspektive, der Baumschlag und Anderes meisterhaft, wenigstens in seinen uns bekannt gewordenen neuern Bildern. Seinen frühern Styl können wir weniger beurtheilen. Er soll vormals hauptsächlich die *Waldnatur*, aber ebenfalls meisterhaft behandelt haben. Aus jener Zeit stammen u. a.: *ein Wald mit Jägern*, *eine Nonne vor einem Heiligenbild knieend*, *eine grosse Landschaft mit Fischern*, *ein Sonntagsmorgen*, *ein Herbststurm*, *eine Wassermühle*, *der Durchbruch der Strasse durch den Berg bei Altenahr*, *ein Waldsee*. Das letzte Bild wird besonders gerühmt. In Folge einer Reise von Schirmer im Jahr 1836 nach der Schweiz und Frankreich eignete er sich seinen jetzigen, wohl grossartigern Styl an, und ein Gemälde, *der Weg über die Alpen* von 1836 (im Schlosse zu Hannover) soll ziemlich genau den Uebergang seiner »Waldeinsamkeitspoesie« in die neue Richtung bezeichnen. In dieser neuen Periode entstand das *Wetterhorn*, vom Meyringer Thale aufgenommen, im Besitz des Prinzen Friedrich in Düsseldorf. Mit gewaltiger Kraft schildert der Künstler hier die Eigenthümlichkeit der schweizerischen Hochalpen; der Standpunkt ist trefflich gewählt, indem der waldige Vordergrund den Gebirgskoloss theilweise deckt, so dass derselbe mehr in seinen obern, interessanteren Formen erscheint, und das Bild trotz seines grossen Umfangs nicht im Geringsten an Schwerfälligkeit leidet, während solche Motive leicht zu diesem Fehler verlokken. In der vordern Waldpartie scheint uns die frühere Neigung Schirmers unwillkürlich ihre Macht ausgeübt zu haben, denn gerade dieser Theil ist mit sichtbarer Lust geschaffen. Uebrigens finden wir noch Schwierigeres: der Ton des schneebedeckten Gipfels und der Luft, die ganze Gebirgsnatur, dann die Haltung des Gemäldes, das wirklich einen seltenen Gesammteindruck macht, ebenso trefflich; im Einzelnen ist das Wasser, der Baumschlag u. s. f. prächtig. Wir wünschten, dem be-

trachtenden Laien ein und dasselbe Bild von der Hand eines blossen Vedutenmalers zeigen zu können, damit er durch Vergleichungen den Unterschied zwischen idealisirten und bloss copirten Landschaften klar begriffe. — Als ebenfalls ausgezeichnet gilt ein zweites Gemälde gleicher Richtung, die *Jungfrau*, im Besitz des Königs von Belgien, und eine grosse *Sommerlandschaft*, in der Galerie zu Darmstadt. — Im Herbst des Jahres 1839 bereiste Schirmer Italien und hielt sich längere Zeit daselbst auf. In den seitherigen Bildern spricht sich, wie uns scheint, wieder eine gewisse Veränderung seines Styls, ein Reflex der in Italien gewonnenen, landschaftlichen Eindrücke aus. Sein Colorit ist noch wärmer geworden. In dieser Weise ist u. a. eine grosse, vorigen Sommer vollendete, *italienische Waldlandschaft* gehalten. Im Vordergrund prächtige Baumgruppen und üppiger vegetabilischer Boden, der Mittel- und Vordergrund voll von anziehenden Motiven, die Stimmung abwechselnd ernst und heiter, der Lokalton warm, der Vortrag lebendig, stellenweise sehr zart. Das Ganze macht eine wohlthuende Wirkung. Noch eine zweite, ebenfalls hübsche *Waldlandschaft* — in Schirmer scheint doch immer wieder seine Neigung zur Waldpoesie sich zu regen — zierte die letztjährige Ausstellung in Düsseldorf; ferner zwei andere Gemälde: *Kaiserpaläste in Rom* und *die Grotte der Egeria*, beide tüchtig, jenes von origineller Beleuchtung; — die röthlichen Ruinen geben die Strahlen der Sonne wieder, alles Uebrige im Schatten. — Schirmer weiss ferner die *Radirnadel* meisterhaft zu führen; seine radirten Blätter dürfen dem Publikum sehr empfohlen werden. — Unter Schirmer, dessen entschiedenes Lehrtalent endlich uns klar ist, haben sich treffliche Landschafter, wie Achenbach, Pose, Normann, Canton, auf welche wir kommen, Funk in Frankfurt (pag. 212) u. Andere gebildet. *Er ist ein Pfeiler von Düsseldorf.*

Professor *Rudolf Wiegmann*, geb. in Hannover 1804,

den wir als Architekt und Lehrer schon pag. 517 u. 535 kennen lernten, zeichnet sich auch als *Architekturmaler* aus. Die antiken, wie die mittelalterlichen Bauwerke sind reich an prächtigen Formen. Selbst in ihren Trümmern zeigen sie noch den imponirenden, ehrwürdigen Charakter. Durch gutgewählte Standpunkte, durch geschickte Beleuchtung, durch fleissige Behandlung der Architekturtheile, durch gelungene Darstellung des landschaftlichen Grundes u. s. w. lassen sich diese Gemälde in sehr günstigen Effekt setzen, und Wiegmann ist wirklich Herr dieser Mittel. Bei ihm sahen wir ein zwar noch unvollendetes, aber schon in der Anlage gelungenes Bild, das *Colosseo.* Der Herzog von Cambridge besitzt ferner von ihm eine *Ansicht der Engelsbrücke und des St. Peter in Rom;* der Graf von Wangenheim in Hannover ein *Bild aus den Logen des Vatikans mit der Aussicht über die Stadt.* Ein anderes grösseres Gemälde stellt eine *Ansicht des Campo vaccino* mit einem Theil des *Colosseo's* u. s. f. dar. Im vorigen Jahr malte W. das *Innere eines Kreuzgangs*, ferner einen Theil des *Meerbusens von Salerno.* Unser Künstler steht längst als Architekturmaler in Ansehen. Es ist nur zu verwundern, dass er bei seinen vielen andern Geschäften Zeit zur Malerei findet. Er besorgt seine Professur, architektonische Arbeiten nehmen ihn öfter in Anspruch, auch ist er Schriftsteller.*) Vorzüglich seinem Antrieb verdankt man es, dass der Düss.-Kunstverein, bei dem er Secretariats-Dienste versieht, ein eigenes Journal erhält. Wiegmann war ferner für Gründung eines *allgemeinen deutschen Bauvereins* (p. 4, Note) thätig, welcher

*) W's. Schriften zeugen von Scharfsinn und Gelehrsamkeit. Wir verweisen auf seine »*Malerei der Alten*«, auf »*Ritter Leo von Clenze und unsre Kunst*« (polemisch), auf »*Konstrukzion von Kettenbrücken nach dem Dreiecksystem und deren Anwendung auf Dachverbindungen*«, auf den »*Ursprung des Spitzbogenstyls*«; auf den von ihm verfassten Artikel im Conv. Lex. der Geg. »*Malerkunst*« u. A.

wirklich in's Leben zu treten scheint.*) Auch von der letzten Herbst in Strassburg niedergesetzten Commission, welche die Restaurazion des Münsters (respektive Vollendung des einen Thurms) zu berathen hat, ist Wiegmann (nebst Mosler und Schnaase) Mitglied.**) Zu wünschen bleibt sehr, dass unser Künstler durch derartige sich immer mehrende Geschäfte der Malerei nicht ganz entzogen werde.

C. F. Lessing lernten wir schon mehrmals als ausgezeichneten *Landschafter* kennen. Hier tragen wir daher bloss nach, dass seinen *letzten* Bildern, die auf der vorjährigen Ausstellung in Berlin zu sehen waren, abermals grosses und gewiss gerechtes Lob gespendet wurde. »Hochpoetisch, spricht sich eine Stimme im Kunstbl. Nr. 22 von 1843 aus, ist Lessings *Landschaft nach Sonnenuntergang*. Eine sumpfige Ebene, ohne alle frappante Formen, mit wenigen Bäumen und Haidekraut bewachsen, liegt im reinsten Abendglanze vor uns; in der Ferne sieht man die Thürme einer Stadt, im Vordergrunde einen Weg, auf welchem ein Wanderer daherkommt. Die zauberhafte Wirkung liegt bloss in der Beleuchtung, und auch diese ist keine glühend-südliche, sondern nur die eines schönen, duftigen Abends am Niederrhein. Das Bild ist eine Probe, wie viel ein genialer Landschafter auch ohne Formcontraste leisten kann, und welche Poesie sich in einen Abendhimmel, wie dieser, hineinlegen lässt. — *Ein Eichwald mit Schleichhändlern als Staffage* zeigt uns den Maler wiederum von einer neuen Seite. Auch hier ist die Anlage so einfach als möglich; von einem waldigen Vor-

*) Ein provisorischer Vorstand hat sich bereits gebildet, bestehend aus Moller, Hübsch, Stüler, Schmidt, Schnaase und Wiegmann.

**) Laut dem Kunstblatt vom 22. Dec. 1842 besteht das betreffende Comité aus sieben Mitgliedern; unter diesen die benannten drei *Deutschen*.

sprung blickt man auf einen Hügel hinüber, hinter welchem der Vollmond aufgeht. Selten aber ist die anbrechende Nacht trefflicher charakterisirt worden; man fühlt es, das ist die Stunde, in welcher der Wald lebendig wird, in welcher sich's unheimlich zu regen beginnt. Auch die Staffage ist meisterhaft.« Allem Anscheine nach wird Lessing fernerhin der Landschaft einen Theil seiner Zeit widmen. Gut! Denn wie sehr wir auch nach neuen historischen Gemälden von seiner Hand uns sehnen, es wäre ein Verlust für die Kunst, wenn er sein zweites Fach, in dem er auch bedeutend excellirt, nicht weiter kultiviren wollte.

† *Andreas Achenbach*, geb. zu Cassel 1814, gilt mit Recht als einer der talentvollsten und originellsten Landschaftmaler in Düsseldorf, und gehört wieder in die Klasse jener Künstler, welche ideale Elemente mit realistischem Charakter zu verbinden wissen. Er stellt mit Vorliebe *Marine-Gegenstände*, besonders die *aufgeregte* See, dar, wie wir denn schon in Frankfurt (p. 155) *einen Sturm* von ihm sahen. »Seine Reisen nach Norwegen und Russland, sagt das Conv. Lex. d. Geg. (Malerkunst) erfüllten ihn mit grosser Neigung zu Darstellungen aus jenen Zonen. Eine der phantasievollsten derselben ist die *eines eingefrornen Seeschiffes in einer norwegischen Bucht.* — Höchst charakteristisch sind auch seine *nordischen Landschaften.* Entweder schroffe Bergmassen und ungeheure Felsblöcke im Nebel und mit Tannen bewachsen, oder unabsehbare Ebenen von Gebirgswassern durchschnitten bilden die Sujets, welche dieses Künstlers reiche Phantasie mit allen Schrecken und Reizen des öden Nordens interessant auszustatten weiss.« Achenbach muss namentlich das Wasser und die Luft in ihren immer wechselnden, immer neuen Erscheinungen tief studirt und ergründet haben. Er weiss die flüchtigsten, momentansten Effekte festzuhalten, unter seinem Pinsel werden die flüssigen Wogen, wie

die unstäten Wolken, »die Segler der Lüfte«, gleichsam zu plastischen, aber doch durchsichtigen, bewegungsvollen Gebilden. Diesem Künstler offenbarte sich die Natur von mancher unbeachteten Seite. In der neuesten Zeit scheint uns seine Virtuosität einen besonders hohen Grad erreicht zu haben. Namentlich frappirte uns sein letztes Gemälde sowohl in Composizion als Ausführung: *der Untergang des Präsidenten.* Muthmaasslich fand dieses Schiff vor einigen Jahren das Grab in den Eismassen, welche damals, als es von New-York zurückkehrte, von Nordosten trieben und seine Maschinen so beschädigte, dass es den Sturm, der wahrscheinlich zugleich wüthete, nicht mehr aushielt. (Man weiss dies zwar durchaus nicht genau.) Achenbach schildert nun jene Eismassen als gespensterartig aus dem Wasser steigende, furchtbare Eisblöcke, welche man für Palisaden des Meers halten möchte, hinter denen ein leerer Raum, ein ewiges Nichts läge; an ihnen platzen die ungeheuren Wellen tosend und schäumend auseinander und neue Wogen schleudern den Präsidenten — ein in diesen riesenhaft sich thürmenden Fluthen scheinbar kleines Boot — gegen jene eisigen Gebirge. Dichte Wolken verhüllen den Himmel; nur einzelne Lichter fallen auf die Scene. Die grössten technischen Schwierigkeiten sind mit Energie und sichtbarer Gewandtheit überwunden. Das *Ideale* (besonders die *tragische Stimmung*), wie das *Reale* im Bilde schien uns gleich meisterhaft durchgeführt. — Ein grosses Seestück von Achenbach, wieder *Sturm und Gewitter*, besitzt Prinz Friedrich in Düsseldorf. Im Hintergrund ein vom Blitz entzündetes Schiff, im Vordergrund rechts ein Thurm und Leute, die dem unglücklichen Ereigniss zusehen. Der Wellenschlag, besonders im Vordergrund, wieder ausgezeichnet, auch das Uebrige sehr tüchtig. — Achenbach ist aber nicht bloss Marine-, sondern auch *Landschaftmaler.* Gerade in letzter Zeit vollendete er meh-

rere Bilder dieses Zweiges. Eine *Waldpartie* — vorn ein kleiner Sumpf, Moorgrund, dann prächtige Baumgruppen, Buchen u. dgl., ein Gewitter im Anzug; origineller Localton, meisterhafte Luft. Das Kunstbl. Nr. 21 von 1843 sagt von diesem Bilde, das auf die Berliner-Ausstellung kam, es dürfte keinem Ruysdael nachstehen, und fügt hinzu: »hier wirkt gerade die Abwesenheit der Staffage; denn wehe dem, der sich an solch einem düstern Regenabend in diese Wildniss verirrt! Unbetreten, in ihrem Wachsen und Vergehen sich selbst überlassen, liegt sie in finsterm Grauen vor uns, ein Spiel dunkler Naturgeister«. — Ferner gehört eine *holländische Waldgegend nach* dem Gewitter zu Achenbach's letzten Arbeiten; die eigenthümliche Frischheit der Natur, wie sie sich nach solcher Abkühlung immer zeigt, ist sehr gut ausgesprochen. Endlich nennen wir eine *Winterlandschaft im holländischen Charakter* als eines seiner jüngsten, sehr gelungenen Bilder. Den Baumschlag, den Schnee, das Eis hat Achenbach so vollkommen, wie Wellen und Luft in seiner Gewalt. Zugleich ist er sehr produktiv. Beinahe in allen Berichten über Kunstausstellungen liest man von seinen Einsendungen, denen in der Regel grosses Lob zu Theil wird. In Achenbach besitzt die landschaftliche Schule von Düsseldorf eine der wichtigsten Stützen.

† *Eduard Wilhelm Pose*, geb. zu Düsseldorf 1812, steht ebenfalls in bedeutendem Rufe. Er besitzt die Gabe, romantische Partieen in der Natur aufzufinden und durch freie Behandlung, durch Einflechtung eigener Motive — mittelalterliche Schlossruinen u. dgl. —, durch meisterhafte Anordnung und glückliche Verwendung von Licht und Schatten einen poetischen Gesammteindruck hervorzubringen. Dies gilt besonders von seinen spätern Bildern. Früher soll er strenger sich die unmittelbare Darstellung der Natur zum Ziele gesetzt, indessen auch diese Bilder mit grosser Geschicklichkeit ausgeführt ha-

ben. Raczynski rühmt Pose's *Mühle in einer Felsschlucht* und *die Mühle und Fischerhütte am See* aus jener Zeit. Ein anziehendes Gemälde sahen wir von ihm auch in Frankfurt, s. pag. 162. Auf seinen jetzigen Styl scheint ein Aufenthalt in München, wo er die Rottmann'schen Landschaften kennen lernte, nicht ohne Einfluss gewesen zu sein, wie dies auch der Referent über Malerkunst im Conv. Lex. d. Geg. bemerkt. Indessen muss man keineswegs glauben, Pose ahme Rottmann bloss nach. Aber es liegt in des Letztern Richtung Manches, für das auch Pose subjektive Neigung und Anlage hat, was ihm erst durch Rottmann zum klaren Bewusstsein scheint gekommen zu sein. In diesem spätern Styl soll die *Gaissalp in Tirol* und *das Schloss in Tirol* gehalten sein. In einem seiner letzten Gemälde, dem *Hintersee im Tirol*, das durch ganz eigenthümliche Auffassung, Anordnung und Beleuchtung sich charakterisirt, scheint er uns in der Motivirung wieder mehrfach mit Rottmann zusammenzutreffen. Der Vordergrund — Bäume — ist sehr saftig gehalten, durch den ganzen Mittelgrund aber zieht sich ein dunkler Tannenwald, an den der bläuliche See sich anlehnt; im Hintergrund die hohen Gebirgsstöcke mit ihren kahlen, aber hellerleuchteten Spizzen. Der Totaleffekt bedeutend, die Einzelheiten mit meisterhaftem Pinsel ausgeführt. Ein anderes Bild, *das Försterhaus im Walde*, das voriges Jahr, aber leider *nach* unserer Anwesenheit, auf die Cölnerausstellung kam, wurde in öffentlichen Kritiken sehr herausgehoben. In der allgem. Augsb. Zeitung z. B. hiess es, man sehe hier, wie viel die Düsseldorfer mit *idealisirten* Veduten auszurichten wissen. Das landeskundige Auge erkenne bald in den fernen Bergen das Siebengebirge, jedoch von einem wenig besuchten Standpunkt aus; auch das Försterhaus sei ein wohlbekanntes Gebäude; der Maler habe wenig verändert, nur den Wald vermehrt und die Ansicht so behandelt, wie sie etwa zu Walthers von der

Vogelweide Zeit bestanden habe, ehe »verhauen war der Wald, bereitet war das Feld.« Aber durch diese Rückschiebung in die Vergangenheit gewinne das Bild einen hohen, romantischen Zauber. Es ist also nach dieser Kritik die betreffende Darstellung wieder im neuern Styl von Pose ausgeführt. Die vielen und trefflich hingeworfenen Studien, die wir in seinem Atelier sahen, machten auf uns den Eindruck, dass er mit ungeheurer Fertigkeit die Natur auffasse und gleich auch mit der Farbe den rechten Nerv berühre, ohne sich lange besinnen zu müssen.

Pose hat vorigen Herbst mit *Constantin Schmidt*, geb. zu Mainz 1818, seinem talentvollen Schüler, der eben ein sehr ansprechendes Bild untermalt hatte, zu welchem er Studien *aus der Steiermark* benutzte, eine Reise nach Rom unternommen und beide Künstler dürften mindestens ein Jahr in Italien verweilen. Dieser Aufenthalt kann nur zu ihrer weitern Vervollkommnung dienen und gewiss wird von ihnen bald neu der Ruhm erschallen. — Wir haben schon mehrmals beiläufig von Reisen der Düsseldorfer nach Italien berichtet. Es geht wohl auch hieraus hervor, wie sehr sie nach vielseitiger Ausbildung streben und wie wenig ein eingenisteter Schulschlendrian hier zu besorgen steht.

† Den Styl des 1812 zu Aachen gebornen *Casp. Nep. Scheuren*, der ebenfalls in grossem Ansehen steht, können wir leider aus eigener Anschauung nicht beurtheilen. Seine für die Ausstellung bestimmten Gemälde, die *Burg Stolzenfels* und der *Ausfluss der Lahr bei Stolzenfels* waren noch nicht vollendet, und sein Atelier zufällig nicht offen. Doch mag jenes erstere Bild an bedeutenden Vorzügen reich sein, da es ihm der König von Preussen, bekanntlich selbst ein gründlicher Kunstkenner, abkaufte. Auch wurde dasselbe im Kunstblatt No. 21 von 1843 sehr erhoben. »Eine der schönsten Veduten, die uns zu Gesicht gekommen, — Worte in der betreffenden Kritik — ist Stolzenfels von *Scheuren*. In

mildem Spätsommerlichte thront das prächtige Schloss über dem Strom und der herrlichen Landschaft; der Maler hat sich aller forcirt-südlichen Beleuchtung enthalten und dafür das Rheinland mit seiner ganzen Fülle charakterisirt. Stromabwärts verliert sich die Ferne im blauen Duft; das Sanfttraumhafte einer rheinischen Landschaft kann kaum schöner wiedergegeben werden.« Auch wird beigefügt, das *Schloss Eglofstein* von Sch. sei eine Ansicht voll charakteristischer Schönheit und in beiden Werken das Bezeichnende der Landschaft mit grösster Sicherheit getroffen. Aus einigen kleineren Gemälden dieses Künstlers, welche wir zerstreut trafen, schliessen wir, dass er in seinen Landschaften mit Vorliebe eine *heitere*, *gemüthliche*, *poetische Stimmung* ausdrückt, mit warmer Beleuchtung, überhaupt mit effektvoller Färbung sehr geschickt umzugehen weiss und wie die meisten Düsseldorfer des Technischen in allen Theilen völlig Meister ist. Im Conv. d. Geg. lesen wir unter andern über ihn: »er zeigt in leicht bewölkten sonnigen Lüften, in einer äusserst harmonischen Färbung und leichten Behandlung des Details ein brillantes Talent.«

Rud. v. Normann, geb. zu Stettin 1811 und *Gust. Canton*, geb. zu Mainz 1813 gruppiren wir zusammen, da beide, wenn auch nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise in der *Schweiz*, welche sie öfter bereisen und studiren, Motive zu ihren Gemälden aufnehmen. Beide haben der Schweizernatur ihre Eigenthümlichkeiten gut abgelauscht und geben die malerischen Gebirge treu und charakteristisch wieder. Im Speciellen scheint Normann auf die *Gletscher* (Berneroberland), Canton mehr auf die *Alpen* sein Augenmerk zu richten. Bei den ersteren Darstellungen steht dem Künstler in Schilderung der oft magischen Beleuchtungen, überhaupt der zauberischen Fernen ein weiter Spielraum offen; in die Alpengemälde aber lassen sich mancherlei lieblich-arkadische Situazionen und gefällige Staffirungen — (Sennen,

Aelpler, weidendes Vieh u. s. w.) — einflechten. Beide Künstler wissen diese Mittel gut zu benutzen und ihren Vorwurf erfinderisch zu bereichern. Canton ist besonders geschickt in der Darstellung des Alpenviehes, der Kühe, Ziegen etc.

Unter den Landschaftern sind ferner noch zu erwähnen: *P. H. Happel*, geb. zu Arnsberg 1814, welcher zuerst für *Waldgegenden* Vorliebe besass, dann eine Zeitlang davon abging, nun aber, seiner innern Neigung folgend, mit Recht wieder in den Wald zurückgekehrt ist. Der Künstler erscheint uns in den Gruppirungen der Bäume (er lässt den Beschauer gerne in die Tiefe des Waldes hineinblicken), in der Behandlung des Baumschlags, in der Darstellung des Waldwassers, der Felsen u. s. f., kühn und sehr gewandt; die Farben sind kräftig, die Zeichnung bestimmt. — *Adolph Carl* aus Hamburg charakterisirt mit festem und ungekünsteltem Pinsel die gegebene Natur, und versteht sich auf *Gewittereffekte* u. dgl. trefflich. Von ihm auf der Ausstellung in Düsseldorf eine *Landschaft aus dem Innthale* und ein *baier'scher Gebirgssee.* — *Arnold Schulten* aus Düsseldorf fasst mit praktischem Blicke und feinem Sinne die Natur von günstigen Standpunkten auf: von ihm sahen wir *den Kochelsee im baier'schen Hochlande* und eine angefangene sehr romantische *Rheingegend.* — *L. Scheins* aus Aachen hatte einige ebenfalls verdienstliche Bilder auf der Ausstellung: der *Gebirgswald; stürmisches Wetter;* die *Entenjagd; Morgenlandschaft.* Eine Kritik über die Ausstellung in Berlin von 1842 (Kunstbl. No. 21 von 1843) nennt Scheins Waldlandschaften trefflich und erkennt in ihm einen der tüchtigsten Baumzeichner. — Von *W. Klein*, von dem mehrere Bilder nach der Ausstellung in Düsseldorf auf jene von Berlin wanderten, sagt dieselbe Kritik, er habe die besten *Regen-* und *Gewitterlandschaften* geliefert. In Düsseldorf hatte er ausgestellt: *Landschaft beim Regen*, *Partie aus der Eifel*,

Landschaft nach dem Regen; Landschaft, Geroldstein in der Eifel mit Gewitterbeleuchtung. Das erste von diesen Bildern sagte uns am meisten zu. — *A. Weber* aus Frankfurt besizt ebenfalls gute Anlagen. Von ihm sahen wir eine Abendlandschaft im Charakter des Taunus; Composizion und Beleuchtung tüchtig. Einzelnheiten, Wasser, Pflanzen u. dgl. dürften, wie uns scheint, noch etwas fester durchstudirt sein. In einer Landschaft von Weber aber, die Maler Fay besitzt, sind die Eichen sehr keck und sicher gehalten. — Von *Carl Adloff* aus Düsseldorf sahen wir hübsche *Winterlandschaften*, unter andern die *Kraanleis in Amsterdam.* Eis, Schnee, Staffage wahr und fleissig. — *Herm. Mevius* aus Breslau ist ein geschickter *Marinemaler*; von ihm auf der Ausstellung: *Hafenpartie bei Altona; Abfahrt der Passagiere nach dem Dampfschiff; Helgolander Fischer; zurückkehrendes Boot.* — *G. Pulian* aus Meissen zeigt sich gewandt in der *Architekturmalerei;* von ihm auf der Ausstellung *der Dom zu Limburg.*

Dies die Landschafter, von welchen wir irgend welche charakteristische Züge mitzutheilen wissen. Einige andere Repräsentanten dieses Zweiges, welche im Artikel »Malerkunst« (Conv. Lex. der Geg.) und in Raczynski genannt werden, sind entweder abgereist, wie *Funk* (pag. 212), oder todt, wie *Ehemant* (pag. 96), oder uns sonst nicht bekannt geworden. Dagegen haben wir noch einiger geschickter Maler zu erwähnen, die sich ausschliesslich mit *Stillleben* beschäftigen.

Dieses Fach, das mit der Thier- und Blumenmalerei ungefähr auf derselben Stufe steht, wurde von den Niederländern, die überhaupt in der realistischen Kunst florirten, mit grosser Geschicklichkeit kultivirt. Alle möglichen todten Thiere, Wild, Geflügel, Fische, Krebse etc., theils in ihrer natürlichen Gestalt, theils als Speisen präparirt, ferner alle Arten von Früchten, Esswaaren, Getränken in schönen Gefässen u. dgl. sucht die Stilllebenmalerei darzustellen. Je nach der Art der

Behandlung, je nach der gefälligen Anordnung und guten Wahl des Materials, je nach der Schönheit und Wahrheit der Färbung, können Stilleben recht anziehend erscheinen. Diesen Zweig nun bebauen in Düsseldorf namentlich zwei Künstler mit so viel ästhetischem Sinne, dass wir nicht wissen, welchem wir den Vorzug geben sollen. *Joh. Wilh. Preyer*, geb. zu Eschweiler 1799, und *Jak. Lehnen*, geb. zu Hinterweiler 1803. Beiden hat die Natur als Entschädigung für ihren Körper (es sind vollkommene Zwerge) ein schönes, künstlerisches Talent verliehen. Was sich im Stillleben ausrichten lässt, das leisten Beide. Ihr todtes Wild ist bis aufs kleinste Borstenhaar, ihre Früchte, Blumen, Insekten, Gefässe sammt den Flüssigkeiten darin sind höchst treu und lebendig gemalt. Man darf wahrlich Preyer und Lehnen den geschickten niederländischen Stilllebenmalern an die Seite setzen. Ersterer hat u. a. laut Nagler für den König von Baiern einen mit *Brod*, *Rettig*, *Wurst und Bierglas bedeckten Tisch*, als Erinnerung an das Einbockbier von 1840, gemalt. Auch war von ihm ein treffliches *Fruchtstück* auf der vorj. Ausstellung in Düsseldorf. Ferner besitzt nach Baczynski der grosse Kunstfreund und Kunstkenner Consul Wagner in Berlin mehrere Bilder von Preyer, auf die er »den grössten Werth legt«. — Von Lehnen sahen wir bei Consul Böcker in Düsseldorf ebenfalls ein Meisterstück von grösserem Umfang: gesottener *Meerkrebs*, *todte Vögel und allerlei Gethier* sehr nett arrangirt und wirklich ganz superb gemalt. Ferner waren *drei* schöne *Fruchtstücke* von ihm auf der Ausstellung in Düsseldorf. Preyer und Lehnen besitzen grosse Produktivität und ihr Ruf ist längst gegründet.

Joh. Wilms, geb. in Düsseldorf 1812, ebenfalls *Stilllebenmaler* reiht sich den beiden vorigen Künstlern würdig an: von ihm ein meisterhaft ausgeführtes Gemälde, *Frühstück - Gegenstände* auf der Ausstellung in Düsseldorf.

Am Schlusse unserer Relazion müssen wir noch erwähnen, dass die *Kupferstecherschule* unter Leitung des *Prof. Joseph Keller* (von Linz) prosperirt. Die Arbeiten der Kupferstecher sind in der Regel einem grösseren Publikum bekannt und liegen uns zu ferne, als dass wir speciell in dieses Fach eingehen könnten. Wir bemerken daher nur, dass Keller mehr unter die malenden, als *bloss* zeichnenden Kupferstecher (p. 487) einzureihen, und dass er ein sehr beschäftigter Künstler ist, dessen Ansehen mit jedem Jahre steigt. Zu seinen bemerkenswerthern Arbeiten gehören: die *Theologie und Philosophie* nach der *Aula* in Bonn (schon vor zehn Jahren gestochen); *Roland* nach *Hübner; Mutter Gottes* nach *Deger;* mehrere *biblische Darstellungen* nach *Overbeck* und *Steinle*, z. B. nach jenem das *h. Pfingstfest*, der *Heiland von Wolken getragen*, *die Geburt des Christi* u. s. w. Gegenwärtig lebt Keller in Rom, um die *Disputa* von *Raphael* im Auftrag des rhein. - westph. Kunstvereins aufzunehmen und als Vereinsblatt zu stechen. Keller war Schüler von Felsing in Darmstadt, blieb aber nur etwa ein Jahr unter ihm und bildete sich in Düsseldorf, wo aber bei seiner Ankunft noch keine eigentliche Kupferstecherschule existirte, selbst weiter aus.

Neben Professor Keller reift *Steifensand* zum wakkern Führer des Grabstichels heran. Derselbe leitet in Kellers Abwesenheit die Kupferstecherschule. Von ihm unter andern: *Hirt und Hirtin nach Bendemann; St. Goar's Predigt nach Sonderland; Figur aus der fünften Elegie von Göthe; Scene aus Reineke Fuchs; Gisela* etc. Gegenwärtig sticht er für den Kunstverein *Bekkers Ernte* (p. 136) in Stahl, in ziemlich grossem Format, — ein tüchtiges Blatt.

Der *Akademiker* in Düsseldorf glaubten wir nicht erwähnen zu sollen, da erst die Zukunft entscheiden wird, was sie zu leisten berufen sind. Doch erlauben wir uns zu bemerken, dass einige Schüler in Schadow's

Klasse (p. 534) wie *Mosler*, *André* und ein Engländer, dessen Name uns entfallen, im historischen Fach, *Körner* im Genre Vieles versprechen. Der letztere hatte ein figurenreiches, humoristisches Bild, das Hochzeitsgastmahl, in Arbeit.

Dies nun unser Bericht über die Düsseldorferschule. Wir haben absichtlich im Lob über die betreffenden Künstler uns gemässigt, damit unsere Schilderung nicht den Eindruck einer Parteischrift mache, was sie nicht sein soll. Wir wollten möglichst *objektiv* verfahren, mehr das Werk, als den Meister vorschieben, obgleich wir uns nicht selten Gewalt anthun mussten, der persönlichen Achtung vor so manchem trefflichen Manne, den wir kennen lernten, das Mitstimmrecht bei der Urtheilsfällung über den Künstler zu verweigern. Wir hoffen, unser Referat diene zur Berichtigung falscher Ansichten über die Düsseldorferschule. Wo existirt, fragen wir, gegenwärtig eine zweite, deutsche Kunsthochschule, welche bei so *geringen äussern Mitteln* auf solchen Standpunkt sich erhoben, solche Leistungen aufzuweisen hat? München steht allerdings höher. Aber München's Kunst geniesst auch seit Jahrzehnden des *speciellsten* Schutzes, der kolossalsten Unterstützung des Königs und des Staates.

In dem Schlusswort unserer Schrift über München äusserten wir, das Kunsttreiben in München stelle sich dar als die *Ergänzung des geistigen Lebens* der mehr der Wissenschaft zugewendeten deutschen Nazion und sei desswegen ein integrirendes Moment des Bildungsganges und der Geschichte der Deutschen und zugleich ein Beweis für die Unendlichkeit der Anlagen der deutschen Nazion. Diese Worte finden ihre volle Anwendung auch auf die Düsseldorferkunst, welche deutsche Kultur besonders am Rhein und im Norden so bedeutend fördert und welche in der Geschichte durch viele talentvolle Glieder sich bereits einen unvergänglichen Namen errungen hat.

Sammlungen.

1) Die *Akademie* besitzt noch einige Fragmente der weiland glorreichen Galerie: unter andern eine *Himmelfahrt Mariä* von *Rubens*, kolossales Bild; das Porträt eines *Cardinals*, angeblich von *Velasquez; St. Antonius* und *Carl Theodor*, von *Krahe* (pag. 521). Dann neue Bilder: *Tasso und die beiden Leonoren*, von *Sohn* (p. 585); *Landschaften* von *Koch*, *Fries* und Andern.*)

Ferner sind vorhanden 300 *Aquarellcopieen* nach *italienischen Meistern*, von *J. A. Ramboux*, theils enkadrirt, theils in Portefeuilles aufbewahrt. Sie gewähren eine Uebersicht der italienischen Kunst vom vierten bis in's sechszehnte Jahrhundert, wie man sie wohl nirgends in Deutschland so vollständig sich verschaffen kann. Ramboux hat Jahre lang mit immer gleicher Ausdauer und Liebe an diesem Werke gearbeitet, welches der König und der rheinische Adel für 8000 Thlr. gekauft und der Düsseldorfer *Akademie* im Jahr 1841 geschenkt haben. Ramboux studirte sich völlig in den Styl seiner Vorbilder hinein. Schilderungen von bloss einzelnen Blättern würden dem Betrachtenden wenig nützen, sie *alle* aber zu beschreiben, dazu gebricht es uns an Raum. Uebrigens gibt der sehr sorgfältig abgefasste Katalog, an dessen Hand sich jedermann zurecht finden kann, eine Benennung wenigstens der enkadrirten Bilder. Nur um einen *ungefähren* Begriff von der Sammlung zu geben, theilen wir Folgendes mit. Die enkadrirten Blätter bestehen aus Copieen a) nach musivischen Bildern vom vierten in's dreizehnte, b) nach Gemälden a tempera auf Tafeln und Wänden vom zwölften in's vierzehnte Jahrhundert, c) nach Gemälden al fresko vom vierzehnten in's sechszehnte, d) nach einigen Gemälden in Oel aus dem sechszehnten Jahrhundert, und e) nach den Teppichen, die nach

*) Mehrere dieser Bilder waren, weil das Lokal eben für die Kunstausstellung diente, auf die Seite geschafft oder gedeckt, so dass wir eine Specialbeschreibung unterlassen müssen.

Raphaels gemalten Cartons gewebt wurden. Unter den Copieen nach *musivischen* Bildwerken treffen wir Architekturzeichnungen und biblische Motive, die sich in Kirchen zu Rom, Ravenna und Venedig vorfinden. Nach *Tafel*gemälden a tempera findet sich unter andern heiligen Darstellungen ein Bild von *Petrus* nach *Guido da Siena* vom J. 1221. — In den Nachbildungen von *Wandgemälden* aus dem dreizehnten Jahrhundert sehen wir die Erschaffung der Eva und den Sündenfall nach *Cimabue*; das Original ist auf eine Wand in der Kirche zum h. Franz in Assisi gemalt. In derselben Kirche zieren das Gewölbe über dem Grabe des h. Franz vier Gemälde von *Giotto*, Schüler von Cimabue, Allegorieen auf die drei Ordensgelübde dieses Heiligen: Keuschheit, Armuth, Gehorsam, und eine Darstellung seiner Verherrlichung, welche Bilder sich auch in der Ramboux'schen Sammlung finden. Ferner treffen wir hier Copieen nach *Simone di Martino* aus Siena, den Petrarka besingt, weil er von seiner Laura ein gelungenes Bildniss malte, Copieen nach *Giov. Gaddi*, nach *Giov. Angelico von Fiesole*, *Lorenzo da Viterbo*, *Domenico del Ghirlandajo*, *Giovanni Santi*, *Pietro Vannucci genannt Perugino*, *Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno*, *Luca Signorelli*, *Leonardo da Vinci*, *Francesco Francia*, *Fra Bartolomeo di San Marco*, *Raphael Santi*, *Innocenzo Francucci*, *Michael Angelo Buonarotti* etc. Um schliesslich nur *ein* Beispiel der typischen Treue, welche diese Blätter charakterisirt, zu geben, so bemerken wir, dass in den Nachbildungen der raphaelischen Teppiche*) sogar die eigenthümlichen Farbenschattirungen des Gewebes wieder gegeben sind. — Ueber *Joh. Ant. Ramboux* selbst ist zu berichten, dass er 1790 zu Trier geboren wurde, in Paris unter David, nachher in München, endlich in Rom studirte und sich nicht bloss durch das obige wahrhaft *kolossale* Unternehmen, sondern schon vorher durch

---

*) Siehe über die Raph. Teppiche ein paar Worte auf p. 431.

eigene Composizionen einen Namen gemacht hatte. Von ihm unter andern folgende Gemälde: *Adam und Eva; Christus im Schiffe während des Sturmes schlafend; Ugolino im Hungerthurme.* Ein grosser Carton von R. stellt in *Petrarca und Laura den Triumph der Liebe* dar. Von ihm auch in Frankfurt mehrere Aquarellcomposizionen aus *Dante's göttlicher Komödie* (p. 196). Ramboux, seiner Richtung nach durchaus *idealer* Künstler, hat sich indessen doch wohl durch die bezeichnete Sammlung das grösste Verdienst erworben.

Ausser den Ramboux'schen Blättern besitzt die Akademie noch von Alters her über 14,000 Stück *Handzeichnungen* von den berühmtesten Meistern der italienischen, altdeutschen, niederländischen, französischen Schule und gegen 24000 Kupferstiche, auf welches alles wir unmöglich näher eingehen können*).

2) In der *Jesuitenkirche* finden sich Gemälde von Hübner, Deger, Mücke. Siehe die Beschreibungen pag. 561, 572, 603.

3) Bei Direktor *Schadow* treffen wir mehrere werthvolle Gemälde von seinen ehemaligen Elèven. — In drei Zimmern heben wir folgendes heraus:

Im ersten Zimmer ein von *Hübner* entworfenes, von den meisten ältern Schülern Schadow's in Fresko gemaltes Fries, darstellend *die vier Jahrszeiten*, mit Einflechtung der analogen *Altersstufen.* Zuerst der *Frühling;* die letzten Spuren des Winters verschwinden und die ganze Natur tritt verjüngt hervor. In analoger Bedeutung ist das zarteste Menschenalter ausgedrückt durch das Kind in der Wiege. Der *Sommer*: fleissige Schnitter ernten; den Sommer des Lebens symbolisirt eine *Trauung.* Der *Herbst:* im Ueberfluss spendet die Natur ihre Geschenke; die glücklichen Sammler theilen müden Pilgern von ihrem Reichthum mit. Aber das Scheiden

*) Geschichtliches über die Kupferstecherkunst s. p. 481 u. f.

dieser schönen Tage deutet eine Trennungsscene an: ein Jüngling reist in ferne Länder, sagt seinen Eltern Lebewohl; die Mutter ahnt, dass sie das Wiedersehen nicht erlebe. Der *Winter*, von Lessing gemalt; tiefer Schnee auf der Erde, schwarze Wolken verhüllen den Himmel, es ist Nacht; ein Knabe leuchtet dem, zu einem Sterbenden berufenen Priester, mit der Laterne; im Innern einer Hütte der Kranke, des letzten Trostes harrend. Diese Gruppe bildet zugleich den Schluss des Cyclus, welcher mit Phantasie und historischem Ernst angeordnet, und durch logische Entwickelung der Motive zum schönen Ganzen verbunden ist. — In demselben Zimmer Schadow's Büste, lebensgross, Marmor, von *Rudolf Schadow*, Bruder des Direktors. Sehr würdige Auffassung, tüchtiger Meissel. Der leider verstorbene Künstler war einer der angesehensten Bildhauer unserer Zeit, welcher, so viel wir aus seinen uns bekannten Arbeiten schliessen, mit Canova's grosser Zartheit doch mehr Schärfe und Energie verband. Eine ausgezeichnete Statue, die *Sandalenbinderin*, etwa $^2/_3$ lebensgross, besitzt die Münchener-Glyptothek von ihm. Er hatte seinen ersten Unterricht bei seinem Vater in Berlin genossen, und nachher sich in Italien ausgebildet.

Im *zweiten Zimmer:* eine *Madonna mit dem Kinde* von *Deger*, dasselbe Bild, nur in kleinerm Maassstab, welches wir in der ehem. Jesuitenkirche (pag. 572) von ihm sahen. Auch dieses kleine Exemplar ist von grosser Schönheit; Anmuth der Grundton des Gemäldes. — Eine hübsche *Landschaft* von *Lessing*. — Dir. *Schadow's Kinder* (ein Knabe und ein Mädchen) *mit Kaninchen spielend*, von ihm selbst; naiv, sehr fein und fleissig gemalt.

Im *dritten Zimmer:* Dir. *Schadows Porträt*, eine frühere Arbeit von *Sohn*, der seitdem als Porträtist solche Fortschritte gemacht hat, dass man ihn aus diesem Bildniss nicht gehörig beurtheilen kann. — Trefflich schien uns

Schadow in der Statuette von Blaeser (pag. 334) aufgefasst. — *Schadow's Vater*, berühmter noch lebender Bildhauer, Direktor der Akademie in Berlin, ist von *Hübner* porträtirt, ein merkwürdig schönes Bildniss, mit Wenigem Vieles gegeben, voll Ausdruck, meisterhaft in Zeichnung, Incarnat, Modellirung. Selten hat ein neueres Porträt uns mehr imponirt. — Ein grosses allegorisches Bild, *Caritas*, weibliche Figur, umgeben und geherzt von einigen kleinen Wesen, die ihren Schutzgeist in ihr erkennen, von Dir. *Wilh, Schadow* selbst. »Die Gestalt der Caritas, sagt Raczynski u. a., ist eine Eingebung des edelsten und liebenswürdigsten Gemüthes.« — Endlich *zwei Bildnisse*, dasjenige der *Frau Dir. Schadow* und das der *Fräulein Schadow* von *Hildebrandt*, zeichnen sich durch noble Auffassung und zarte Tinten aus.

Der Raum drängt. Darum konnten wir uns bei obigen Bildern nicht länger aufhalten und mussten andere dieser Sammlung ganz übergehen. Noch führen wir statistisch an, dass Frau Dir. Schadow ein Portefeuille mit *Handzeichnungen* von Düsseldorferkünstlern besitzt.

4) Der *Gemäldesammlung des Prinzen Friedrich* ist oben schon mehrfach gedacht worden. Wir bringen in Erinnerung, dass er ein *Madonnenbildchen* von *Schadow*, *Roland und Isabelle* von *Hübner*, *Romeo und Julie* von *Hildebrandt*, *Rinaldo und Armida* von *Sohn*, den *h. Georg* von *Stilke*, ein *Jagdstück* von *Schrödter*, mehrere *Genrebildchen* von *Sonderland (Kosaken)*, *Ritters Fischer*, das *Wetterhorn* von *Schirmer*, einen *Sturm* von *Achenbach* und Anderes besitzt. Ausserdem finden sich in dieser Sammlung Arbeiten von *Peter Hess* und *Monten* (beide in München), ferner einige recht gute *italienische* Gemälde und eine Masse zierlicher *antiquarischer* Geräthschaften vor.

5) Bei Herrn *Consul Böcker* treffen wir, wie ebenfalls

oben gemeldet, einiges Treffliche von Düsseldorferkünstlern: die *Elfenkinder* von *Steinbrück*, *Christi Geburt* von *demselben*, *Columbus* von *Plüddemann*, *Falstaff* von *Schrödter*, *Jobs* von *Hasenclever*, ein *Stillleben* von *Lehnen*, nebst andern guten Gemälden.

6) Bei *Oberst von Reutern*, der selbst als Dilettant die Kunst übt, finden sich vorerst mehrere Arbeiten von Düsseldorfern, u. a. sein *eigenes* treffliches *Bildniss* von *Hildebrandt*, lebensgross, Kniestück; dann ein gutes grosses *Schlachtengemälde* von *Dietz* (I. p. 490), ferner der *Brudermörder*, der von der Last des Verbrechens niedergedrückt fliehend umherirrt, von *Rethel;* über dem Haupte des Sünders schwebt die Nemesis, ihn verfolgend, das Schwert in der einen, das Stundenglas in der andern Hand. Betreffend Rethel s. das Künstlerverzeichniss.

7) In Heltorf, etwa zwei Stunden von Düsseldorf, dem Rittersitze des *Grafen v. Spee*, die mehrfach berührten Freskogemälde. S. pag. 527, 544, 593, 600, 604.

8) In der *Kunsthandlung von Buddeus* findet man je die wichtigsten *neuen* im Druck erschienenen Arbeiten von deutschen, namentlich Düsseldorferkünstlern. Ueberhaupt zeichnet sich dieses Etablissement durch treffliche eigene Verlagsartikel aus.

9) Bei Hrn. Vergolder und Gemäldehändler *Kraus* sind zuweilen gute alte und neue Bilder zu treffen.

Von herrlichen Kunsteindrücken erfüllt, verliessen wir Düsseldorf. Möge es uns gelungen sein, das Empfundene lebendig wiederzugeben. Kunst und Künstler in Düsseldorf werden uns unvergesslich bleiben; und solch' schönes Erinnern, sagt Göthe, — »ist Leben im tiefsten Innern!« —

Neuss.

Mit der Architektur haben wir unser Buch eröffnet, ein architektonisches Kunstwerk soll den Schlusstein unserer Relazionen bilden. Das nahe bei Düsseldorf gelegene Neuss besitzt eine mittelalterliche Zierde, die *St. Quirinskirche.**) Es stand auf gleichem Platze eine ältere Kirche; der gegenwärtige Neubau stammt vom Jahr 1208. Der Umfang ist bedeutend und in der Anlage der östlichen Theile des *Chors* und *östlichen Querbaues* fällt die Aehnlichkeit mit den Kirchen St. Maria, St. Aposteln und St. Martin in Cöln auf (s. pag. 422 — 429); das Chor und die Arme des Querbau's schliessen sich nämlich ebenfalls im Halbzirkel und über derselben erhebt sich auch ein interessanter kuppelartiger achtseitiger Thurm, auf dessen Spitze die Kolossalstatue des h. Quirin aus Bronce aufgepflanzt ist — schlechte Figur. — Die Kirche gruppirt sich in drei Hauptmassen: 1) in den eben beschriebenen *östlichen Theil*, 2) in den *Mittelbau* oder das *Schiff* sammt Abseiten und abermaligem (viereckigem) Querbau; 3) in den *vordern westwestlichen Bau* oder die Hauptfaçade, auf welcher der viereckige Hauptthurm ruht. Das Gebäude macht nicht durch Symetrie oder Einheit des Planes, sondern mehr durch Originalität und Grösse einen günstigen Eindruck. Merkwürdig erscheint dasselbe besonders, wenn man die Einzelnheiten durchgeht, welche es zum Uebergangsexemplar aus dem romanischen in den altdeutschen Styl stempeln. Der Haupteingang z. B. (westlich) besteht aus einem rundbogigen, also *romanischen*, Portal von schönen Verhättnissen; in den Fenstern und den zahlreichen Säulen- und Bogenstellungen dieser in dem

*) Eine genaue Beschreibung derselben nebst Zeichnungen (Ansicht, Grundriss und Längendurchschnitt), liefert Boissere in seinen Denkmalen der Baukunst vom siebenten bis dreizehnten Jahrhundert am Niederrhein. München 1832 fol.

Giebel endigenden, reich verzierten *Fronte* herrscht wieder die rundbogige Form vor, doch finden wir hie und da schon Spitzbogenstellungen, also *altdeutsche* Forund in den Fenstern und im Thurm spricht sich der *altdeutsche* Bogen ganz deutlich aus. — Den Thurm bekränzt eine Galerie; der frühere Helm brannte 1496 ab. Die auf jeder Ecke sich erhebenden kleinen Thürmchen sind spätere Zusätze. — Die Fenster im Langhaus, besonders im südlichen Seitenschiff, weichen wieder von dem gewöhnlichen romanischen Styl ab und nähern sich noch mehr der halbrunden, fächerartigen Gestalt, als die halben Radfenster, die wir in der Abseite des Münsters zu Bonn (pag. 270) trafen. Die *fächerartigen* Fenster wurden in der Baukunst zuweilen des Lichtes wegen da angewendet, wo der Raum oder übrige Baustyl ganz runde nicht wohl zu zuliess. *) Das *Chor* enthält im obern Stockwerk entschieden *romanische*, der anstossende Querbau im nördlichen Arm *spitzbogige*, im südlichen Arm wieder *rundbogige* Fenster, ähnlich jenen im Tempelhaus zu Cöln (pag. 437). In dem Thurm sind die Fenster ganz seltsam construirt, die einen nähern sich der Gestalt grosser Kleeblätter, andere gleichen grossen Vierblättern und Kreuzblumen.

Im *Innern* sehen wir abermals den Charakter des *Uebergangs* ausgesprochen, in den Gewölben, Bogenüberspannungen u. s. f. bald den *Spitzbogen*, bald den *Rundbogen* angewendet. Die Bogenüberspannungen z. B. über

---

*) »In der Neusserkirche, sagt Boissere, finden wir jene Fächerform ganz willkürlich ohne allen Grund unten mit einem engern Viereck verbunden, und ebenso sehen wir das Kleeblatt mit einem schmalen Viereck, mit einer Keilform oder gar mit einem kleinen Kreis zusammengesetzt. Es gibt sich hierin ein obwohl dunkles und rohes Streben nach Mannigfaltigkeit der Formen kund, worin man bei näherer Betrachtung *den Keim* zu jener gnometrischen Verzierungsweise erkennen wird, welche bei der *weitern Entwickelung des Spitzbogenstyls* mit ebenso viel Geist als Folgerichtigkeit ausgebildet wurde.«

den untern Säulen des Chors sind *spitzbogig*, jene im obern Theile mehr *rundbogig*, im Langhaus zeigen die Emporen über den Seitenschiffen nach dem Hauptschiff hin wieder Säulchen mit *spitzen* Bogenstellungen u. s. f. — Die Gruft ist geräumig, restaurirt, und, wie überhaupt das Innere, verputzt.

Endlich machen wir auf die *Freskogemälde* in der Kuppel, grau in grau auf gelbem Grund, aufmerksam. Es sind Arbeiten von Cornelius aus seinen Jugendjahren, natürlich noch unvollkommen und im Geist der damaligen französischen Schule gehalten, auch im Durchschnitt sehr verblichen, aber immer von kunsthistorischem Werth. Die Lebendigkeit, die herzhafte breite Anlage, liess schon in dem Lehrling den spätern grossen Künstler vermuthen. In den vier Halbzirkeln unter der Kuppel sind dargestellt: 1) Die »*Dominationes*«, Herrschaften, 2) »*Potestates*«, Gewalten, 3) »*Virtutes*«, Mächte, 4) »*Principatus*« Fürstenthümer; siehe über diese kirchlichen Begriffe pag. 407 u. f. In den Zwickeln der Kuppel sind *Moses*, *David*, *Petrus*, *Paulus* gemalt. Die *Engel* sollen nicht von Cornelius sein. —

An den Chorstühlen allerlei, mitunter gutes *Schnitzwerk*.

Schlusswort.

Mit dem Bewusstsein, nach möglichsten Kräften den Stoff in unserm Buch durchgearbeitet zu haben, dürfen wir jetzt schliessen. Unser Wille war, neben der praktischen Belehrung für Reisende, zugleich einen brauchbaren Beitrag zur *rheinischen Kunstgeschichte* zu liefern. Wie weit das Können unserm Wollen entspreche, mag das Publikum beurtheilen.

Künstler-Register

zu Band I.

F.

G.

H.

J.

K.

Künstler-Register
zu Band II.

Berichtigungen und Nachträge zum *ersten* Band.

Das weibliche Bildniss auf der Wasserkirche in Zürich, p. 59, von Asper gemalt, soll nicht Zwingli's Gattin, sondern seine Tochter, Frau Gualther, darstellen. Als Zwingli's *Gattin* galt dasselbe zwar im Munde der Zürcher, die Physiognomie wurde ferner von der Kunst bei Darstellungen von Zwingli's *Gemahlin* benutzt, Dr. L. Grüneisen endlich in seinem »Niklaus Manuel« spricht (pag. 70) ebenfalls von Aspers schönem Bildnisse der »*Gemahlin*« Zwingli's auf der Wasserkirche. Dies alles veranlasste unsere Angabe. Allein die *Jahrzahl*, die wir da, wo das Gemälde hängt, freilich nicht sehen konnten, spricht dafür, dass es das Porträt von Zwingli's Tochter ist, und wir bitten also, die betreffende Stelle in diesem Sinn zu verbessern.

Ein Bildniss des Antistes Bullinger, pag. 59, von H. Asper selbst gemalt, befindet sich in Privathänden und wird vielleicht für die Wasserkirche erworben.

Mit Bezug auf Wolfensperger, p. 155, bemerken wir, dass er jetzt wieder in Zürich lebt.

Bodmer, p. 157, soll s. Z. mit dem Prinzen von Neuwied nicht nach Indien, sondern nach Nordamerika gereist sein.

Hinsichtlich des *Lokals* der Holbein'schen Sammlung in Basel, p. 358, berichten wir, dass ein neues Museum, in welches dieselbe verlegt wird, dekretirt ist.

Von den zu Carlsruhe, p. 533 sub 1—10, als Arbeiten von Feodor bezeichneten Gemälden in der prot. Kirche kommen, laut Kunstbl. Nr. 80 von 1842, 7—10 einschliesslich, auf Rechnung von *J. Zoll*. Ueber Zoll selbst, dessen wir p. 582 erwähnten, erfahren wir aus derselben Quelle, dass er, geboren zu Möhringen im Schwarzwald, s. Z. in München und Rom studirt, den Ruf eines guten Zeichners und Porträtmalers genossen, auch Altarbilder gemalt, 1821 die Stelle eines Professors zu Freiburg im Breisgau, 1825 die eines Galeriedirektors in Mannheim erhalten habe, und 1833 auf einer Reise zu München, etwa 60 Jahre alt, gestorben sei.

Auf p. 521 und 524 lies Raufer, statt Raumer.

Auf p. 578 lies Eisenlohr, statt Eisenlohe.

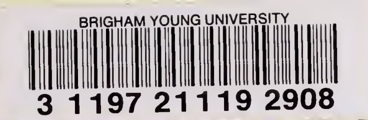
Verbesserungen zum *zweiten* Band.

Pag. 2 Zeile 9 lies statt erscheinen — erscheint.
„ 4 „ 10 „ „ wurde auch die neue Form — wurde aber die neue *äussere* Form.
„ 7 „ 19 lies statt erreicht — erreiche.
„ 23 „ 8 „ „ J. A. — A. G. Lasinski.
„ 48 unterste Zeile in der Note: lies statt wahrere — mehrere.
„ 60 Zeile 12 lies statt: beide aus dem vorigen — jene aus dem vorigen, diese aus dem 17. Jahrhundert.
„ 76 „ 16 lies Köpfe und Colorit, statt Die Köpfe und Colorit.
„ 97 „ 19 ist „endlich“ zu streichen.
„ 99 „ 35 lies statt: verworfenen Plan — nicht realisirten Plan.
„ 130 „ 34 lies im zweiten — statt im dritten Stock.
„ 132 „ 2 lies statt: Lehrertalent — Lehrtalent.
„ 135 „ 29 setze vor und hinter England und Belgien: „ “
„ 137 unten in der Note lies statt Volksrasse — Volksrace.
„ 145 Zeile 11 lies mystische, statt mythische.
„ 187 drittletzte Zeile, lies statt Sorrain — Lorrain.

Pag. 198 Zeile 8 lies statt Todes- und Sterbejahr, — Geburts- und Sterbejahr.
„ 217 „ 4 lies statt Muse — Musse.
„ 218 „ 14 „ „ ein grosser — einem grossen.
„ 224 drittletzte Zeile in der Note lies erscheint, statt — scheint.
„ 227 Zeile 24 ist und (hinter dem Wort kolossal) zu streichen.
„ 238 „ 13 lies erwarteten wir eine viel etc.
„ 253 viertletzte Zeile lies: der Coblenzermaler.
„ 262 Hier fehlt unter dem Titel Kunst die fernere Ueberschrift: Localgeschichtliche Skizze.
„ 265 Zeile 13 lies mythologische, statt martyrologische.
„ 266 letzte Zeile ist so zu interpungiren: die Darstellungen der vier Fakultäten nämlich in der Aula,
„ 275 Zeile 2 lies Bulach statt Bülach.
„ 282 „ 22 ist so zu interpungiren: erstern, wohl die vorzüglichern, sind von etc.
„ 291 „ 13 setze hinter vertauscht — und
„ 318 „ 15 lies statt nochmalige — nachmalige.
„ 333 „ 8 ist das Wort — aber zu streichen.
„ 345 neunte Zeile von unten, setze hinter Kunsterzeugnisse: (Glasgemälde).
„ 351 achte Zeile von unten, statt annehmen, l. annahmen.
„ 357 Zeile 1 streiche: vorerst.
„ 363 „ 21 lies 139 statt 239.
„ 365 „ 17 lies statt aus zwei Gründen — aus diesem Grunde, und in der zweitfolgenden Zeile statt gebildet: einmal — lies gebildet, auch darum.
„ 395 fünfte Zeile von unten lies Nebenhalle und den Kapellen.
„ 398 lies Zeile 3 der *einst* fertigen.
„ 401 Zeile 22 statt dringenderes, lies dringendes.
„ 404 „ 7 streiche 1 vor Bildwerke.
„ 414 „ 10 von unten setze hinter Zeit: (p. 411 Note).
„ 415 vierte Zeile: statt Mariakapellen eben: M. Kapelle neben.
„ 459 u. 460 kommt an 3 Stellen vor Arithmathea statt Arimathea.
„ 461 Zeile 11 lies: ein höherer Kunstzweck.
„ 470 „ 4 „ statt Guercinco—Guercino.
„ 479 „ 13 „ „ der Künstler — des Künstlers.
„ 490 „ 2 „ „ Plättchen — Pünktchen.
„ 523 „ 9 „ dieses Interregnums, statt diesem etc.
„ 529 „ 15 „ statt nach herauf — nacher auf.
„ 531 „ 12 von unten, statt Sohn von Steinbrück — Sohn und St., und 2 Linien tiefer Hasenclever statt Hasencleyer.
„ 537 „ 3 unten, statt Walther — Walter.
„ 549 3te Zeile von unten, lies nicht C., sondern L. Clasen.
„ 564 16te „ „ „ setze hinter Landlebens nicht ein! sondern ein Comma.
„ 567 9te Zeile von oben, lies in solchen Composizionen.
„ 585 10te „ „ unten, lies was aber, statt aber was.
„ 586 Zeile 2 lies das zweite Gemälde.
„ 589 „ 9 „ Con. Lex. d. Geg.
„ 611 2te Zeile unten in der Note lies malen statt malten; dann setze dem folgenden *Namen* das in jener Note erwähnte Zeichen (†) *voran:* P. Hasenclever p. 623, J. G. Meyer p. 624, H. Kretschmar p. 631, Ad. Richter p. 633, J. Preyer, J. Lehnen u. J. Wilms p. 650.
„ 616 Zeile 7 von unten ist — eben zu streichen.
„ 621 „ 3 „ oben lies anreizt, statt begeistert.
„ 638 „ 5 „ unten lies den Ton statt der Ton.
„ 651 „ 16 „ oben lies Geburt Christi, statt des Ch.






BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21119 2908

